Lakshya Sangeet

Vol. 4]　　JUNE 1957　　[No. 1

LAKSHYA SANGEET

1. Lakshya Sangeet is a quarterly journal devoted to Indian Music.
2. Lakshya Sangeet is published in English and Hindi in the 3rd week of March, June, September and December, every year.
3. The annual subscription of the journal is Rs. 5·50 (50 np for postage) Inland; Foreign Rs. 8/- The price of a single copy is Rs 1·50/-. Postage extra
4. All communications regarding contributions, subscriptions, advertisements, complaints, book-reviews, inquiries, etc. etc. should be addressed to the Secretary, Lakshya Sangeet Karyalay, Hill View, Raghaoji Road, Cumballa Hill, Bombay, 26.
5. Educationists, Music Scholars, Musicians, Music teachers etc. are requested to send their compositions, articles, etc. legibly written or typed on one side only, for publication.
6. The Board of Editors do not hold themselves responsible for the views or opinions of other persons as expressed in their articles published in the journal.
7. Any important information relating to music and dance will be gratefully received and acknowledged.
8. Books on music and dance will be reviewed in this journal by request.
9. Answers by our experts to questions or reasonable doubts concerning any point relating to the theory and practice of Indian Music and Dance will be published.

लक्ष्य–संगीत

१. लक्ष्य–संगीत त्रैमासिक भारतीय संगीत के प्रचारार्थ प्रसिद्ध किया जाता है।

२. यह त्रैमासिक प्रति वर्ष मार्च, जून, सितम्बर व डिसम्बर के तृतीय सप्ताह में अंग्रेजी तथा हिन्दी में प्रकाशित किया जाता है।

३. इस त्रैमासिक का वार्षिक शुल्क ५·५० (५० नये पैसे डाक खर्च के लिये) रुपये अन्तरदेशीय व रुपये ८ विदेशीय हैं; केवल एक प्रति का शुल्क डेढ़ रुपया है।

४. लेख, गीत, चन्दा, जाहिरात, पुस्तक–परीक्षण एवं त्रैमासिक सम्बन्धी शिकायतें तथा जानकारी के लिए 'सचिव, लक्ष्य-संगीत कार्यालय, हिल् व्ह्यू, राघवजी रोड, कंबाला हिल पोस्ट, बम्बई–२६' के नाम पत्र–व्यवहार किया जाय।

५. शिक्षाधिकारी, संगीत विद्वान, संगीतज्ञ, संगीत–शिक्षक आदि से विज्ञापना है कि वे अपने लेख, प्रबन्ध इत्यादि कागज़ के एक तरफ सुवाच्य हस्ताक्षर में लिखकर अथवा टाईप कराकर प्रसिद्धि के लिए कार्यालय के नाम भेज दें।

६. इस त्रैमासिक में प्रसिद्ध किये जानेवाले द्वारा प्रकट किये हुए अन्य लोगों के विचारों के सम्बन्ध में सम्पादक मण्डल जवाबदार न रहेगा।

७. संगीत सम्बन्धी महत्त्वपूर्ण सूचनाओं का साभार स्वीकार किया जावेगा।

८. आवश्यकतानुसार संगीत सम्बन्धी पुस्तकों पर अभिप्राय दिया जावेगा।

९. संगीत के शास्त्रीय तथा प्रयोगात्मक विभिन्न विषयों पर उपस्थित होने वाली उचित शंकाओं का निवारण इस त्रैमासिक द्वारा किया जावेगा।

‘ पूर्णमेवावशिष्यते ’

LAKSHYA SANGEET

(A Quarterly Journal devoted to Indian Music.)

Vol 4.	JUNE 1957	No. 1

PUBLISHED BY
Shri CHIDANAND D. NAGARKAR,
Lakshya Sangeet Karyalay,
Hill View, Raghaoji Road, Bombay 26.

CONTENTS

English Section

Page

1. Purpose 1
2. Rāga and Rasa—by Shri. Narendrarai N. Shukla, Ahmedabad ... 2
3. Salient Features of Indian Classical Music—by Prof. Rajanikant V. Desai, Bombay 5
4. Can Harmony be Intrdouced in Indian Music?—by Shri. Shiva Sharan (Alain Danielou), Director, Adayar Library, Madras 7
5. The Function of Music—by Prof. G. H. Ranade, Poona 10
6. Musings on Music—by Shri. Mohan D. Nadkarni, Bombay 13
7. Greek sources of the System of Music outlined in Nātya Shāstra of Bharata : (A) Shruti—by Shri. Robindralal Roy—Shantiniketan ... 16
8. News and Comments 22

PURPOSE

BREAK-NECK speed and rhythmic jugglery have become the latest fashion in music. All praises to the artistes who have broken and are breaking previous records of speed. All credit to them for their concentrated labour and practice over this one aspect of music.

This music leaves the listener stunned with wonder. But do we look for wonders alone in art? What is the message the artiste conveys in this sort of music to the listener except that the human voice or the human hand on a musical instrument is capable of producing passages of musical tones in an almost machine-like speed? In its flights after flights, up and down, hither and thither, of Toofan Mail Speed, this music does not allow a moment to the listener to assimilate and digest a single passage of the melody; so that at the end of the music he is breathlessly looking askance at the Angel who gave him these first shocks of his musical experience and with the question in his mind whether the musician is really a human being or an Angel. He retains the Angel only and not his music in his heart. Except the flights of the voice in all directions which he has had no time to assimilate, far less the memory to retain, he carries back little.

Every melody has a certain tempo of movement. A good many melodies simply cannot stand a quick tempo. Swift passages in them will spoil their character. Heavy-footed Ragas like Darbari-Kanhada, Bhairava, Shri-Raga, Komal Rishabha Asawari, Gandhari, will look like elephants being made to run like cats and dogs and mice. Of course straight swift passages have now become a necessary part of the Khayal style and a few such passages at the end of the rendering as a climax would be tolerable. But a whole programme containing nothing but quick flights of passages will hardly bear out the true character of the Ragas. It is hoped that our listeners of the few past years have not forgotten the dignified and slow heralding of the Raga by great masters of the past such as the late Ustad Faiyyaz Hussain Khan Aftab-e-Mousiqi, the late Allahdiah Khan and others of their rank. The Raga was presented by them step by step and developed in its full glory instead of being made to run amuck or exhibit low and high jumps and somer-sault.

It is time we learnt to appreciate art as a means, as a medium, of heart to heart communion and not as a play of tickling and breath taking sensations.

RAGA AND RASA

By

Shri. NARENDRARAI N. SHUKLA, Ahmedabad

Raga is described as a melody-form. Form is *Roop* (रूप) in Sanskrit. The scholars have defined '*Roop*' as "चक्षुरिन्द्रियमात्रग्राह्यो गुणःरूपम्". In its primary sense, *Roop* in Sanskrit is that quality which can be apprehended by sight alone. In Sanskrit poetics, however, minute shades of meaning have been developed and elaborated. Sanskrit literature is full of discourses on *Roop* and it has utilised a number of words describing the form-the *Roop*-in this connection. The well-known *Amarkosh* has "शोभा कान्तिर्द्युतिश्छविः॥" etc.

Aesthetics, however, is concerned with forms of Beauty only. Sanskrit aesthetics has a number of apparent synonyms expressive of Beauty e. g. *Saundarya*, *Madhurya*, *Lavanya*, etc.

The great Vaishnavacharya Shri Roop Goswami of Bengal in his work '*Ujjvala-neela-mani*' defines *Saundarya* as under :

अङ्गप्रत्यङ्गकानाम् यः सन्निवेशो यथोचितम् ।
सुश्लिष्टः सानुबन्धः स्यात् सौंदर्यमितीर्यते ॥

Saundarya, according to him, arises in the case of human forms, from a proportionate setting of different limbs of the human frame.

Madhuraya, according to Vishwanath, the famous author of *Sahitya-Darpan*, is abiding charm in all situations. He says :

सर्वावस्थाविशेशेषु माधुर्यं रमणीयता ॥

Another aspect of Beauty is *Lavanya*, which presents a magnetic animated personality, in the language of Shri Roop Goswami, it is akin to lustrous shine of a pearl of high quality. He says :

मुक्ताफलेषु छायायास्तरलत्वामिवान्तरा ।
प्रतिभाति यदङ्गेषु लावण्यं तदिहोच्यते ॥

Kalidasa is thoroughly conscious of this aspect of Beauty when in his *Shakuntala*, the friend of Shakuntala remarks, "बलवत् अस्वस्थशरीरा शकुन्तला। अद्यापि लावण्यमयी छाया तां न मुञ्चति।" (Shakuntala is highly indisposed but her ineffable grace persists).

The discussion so far, however, pertains to the Beauty of the human form. *Roop*, as we have already seen, is primarily a quality apprehended by sight alone ; but in a secondary and a more extended sense, these qualities of the human form can be attributed to Beauty in every form. This is, to quote the language of Sanskrit Poetics, is secondary meaning or *Gaunartha* (गौणार्थ), rather than the *Mukhyartha* (मुख्यार्थ), the primary meaning of *Roop*. In fact the Beauty of language arises by an extensive use of the secondary meaning of words. Thus *Roop*, *Saundarya*, *Madhurya*, *Lavanya* and such terms can mean attributes as applied to Music also. Again it is in this very secondary sense that the word *Sangeet* is taken to mean by Bharat, *Vadya* and *Nritya*-apart from *Geeta*. He says "गीतम् वाद्यं च नृत्यं च त्रयम् संगीतमुच्यते ॥." Sangeet primarily means vocal music but it includes *Vadya* and *Nritya* also in a secondary sense.

The basis of music and language is sound. Language selects sound as alphabetic letters and music selects sounds of musical notes. Certain combinations of musical notes yield to aesthetic forms of Beauty of Music. These aesthetic forms have their own essential nature called *Swaroop* (स्वरूप), *Swabhav* (स्वभाव) or *Prakriti* (प्रकृति) in the form of *Jati* (जाति) *Akriti* (आकृति) and *Vyakti* (व्यक्ति) i. e. Type, Figure and Individuality.

Indian Music has evolved such various aesthetic forms called *Raga* and this is its greatest contribution in the domain of Music.

A *Raga* in its various manifestations preserves its *Swaroop*, *Swabhava* or *Prakriti* throughout. A *Raga* is not exhausted in its various manifestations. It abides in them throughout, giving life to them and yet it transcends them all. In the language of Vachaspati its reality is its persistence in its changing forms. To quote him:

येषु व्यावर्तमानेषु यद् अनुवर्तते तत् तत्वम् ॥

Reality of *Raga* is therefore Psychic.

Let us now consider the question of *Jati Akriti* and *Vyakti* of a Raga.

Jati of a *Raga* is this scheme of its musical notes. This is its theoretical formula, which includes a specific combination of musical notes with its *Poorvang – Uttarang*, its *Vadi*, *Samvadi*, *Anuvadi* and *Vivadi*, its *Graha*, *Amsha*, *Nyasa*, *Apanyasa*, *Sanyasa*, *Vinyasa*, *Bahutwa*, *Alpatwa*, its ten categories of *Jatis*, *Sampoorna*, etc. and even its *Avirbhava*, and *Tirobhava*. This theoretical scheme of a *Raga* is realised in concrete form in its various renderings by an artiste. This is the *Vyakti* or the individuality of a *Raga*. The *Raga Vyakti* or their individual or particular manifestations owe their origin to various contributing factors such as the personality of a musician, situation, the atmosphere in which the *Raga* is sung, mood of the artiste, the mood of the audience, the time of the day, the seasons, the way musical notes in a *Raga* composition are emphasised–*Swara-Kaku* (स्वर-काकु) and when words are pressed to convey different shades or meaning *Shabda-Kaku* (शब्द-काकु) and so fourth.

The third element in the nature of a *Raga* is its *Akriti* or a model. The *Akriti* of a *Raga* is comprised in *Shabdākriti*, *Layākriti*, *Talākriti*, *Swarākriti*, its *Sthayi*, *Antara*, *Sanchari* and *Abhoga*, etc. These four basic *Akritis* generate and develop the different styles of singing a *Raga* such as *Alap*, *Dhruvapada*, *Dhamar*, *Khayal*, *Thumari*, *Tappa*, etc. in the North and *Alap*, *Taan*, *Varnam*, *Kriti*, *Pada*, *Javali*, etc. in the South.

Dhamar is, for example, predominantly a *Layakriti* and *Talakriti*. In instrumental music, *Pakhawaj* and *Tabla* performances are exclusively *Talakritis*. In *Pakhwaj* and *Tabla*, *Jati* would mainly be the *Tala*. In a Dance also, the musical aspect is *Tala-kriti*. Even such types of *Bhajans*, Folk-songs, *Garbas* etc. can fit in any of these *Akritis*. Details such as *Gamak*, *Halak*, *Lahak*, *Meend*, *Dharan*, *Mooran*, *Lāg*. *Dānt*, etc. are attributes of a *Swarākriti*.

The excellence of the various styles of music depends on the purity of its *Jati*, the perfection of its *Akriti* and the impressiveness of its *Vyakti*.

When certain forms are styled classical and are highly esteemed as such, we take into account the balanced representation of all these elements of Music. When a *Raga* is rendered in light classical styles, such as *Thumari* or *Tappa*, its classical character suffers because of the absence of higher attributes of *Jati* such as previously enumerated.

A pertinent question that now arises is, whether, the pleasure that an individual derives from an appreciation of music is *Rasa* (रस). This term '*Rasa*' is well-nigh impossible to translate into English. At best it can be equated with sentiment. *Rasa* results from *Bhava* (भाव) — another term difficult to translate. *Bhava* is a basic emotional state. According to Vishwanath, *Bhava* turns into *Rasa* in the minds of truly sensitive persons:

रसतामेति रत्यादिः स्थायी भावः सचेतसाम् ।

Real appreciation of *Rasa* presupposes a truly sensitive mind or heart and a person endowed with it, is styled by Sanskrit writers as *Sahridaya* (सहृदय) or *Sachetas* (सचेतस्):

न जायते तदास्वादो विना रत्यादिवासनाम् ।

Rasa cannot be appreciated without an aesthetic propensity—*Vasana* (वासना) and previous impressions—*Sanskar* (संस्कार).

In the absence of previous impressions and propensities *Rasa* cannot be enjoyed and appreciated. This is true of the enjoyment of *Rasa* from literary as well as musical forms.

Dharmadatta says, *Rasa* is *Chamatkar* (चमत्कार) रसे सारः चमत्कारः। Transcendental emotional experience of pleasure—*Chamatkar*–is defined as *Aswada Visheshah* (आस्वाद विशेष:). Therefore *Rasa* by itself is : अलौकिकतया वाचाम् अविषय: आल्हादविशेष: ।. *Rasa* has no reality apart from its enjoyment : रसस्य आस्वादः अनतिरिक्तम् and रस्यमानतामात्रसारत्वात् प्रकाशः शरीरादनन्य एव हि रसः ॥

Pertinent inquiry for us now will be, whether, *Raga* is capable of evolving *Rasa* and if so, which out of these three main constituents—*Jati*, *Akriti* and *Vyakti*—is or are capable of doing so and whether each of these constituents individually, or two or more of them collectively produce *Rasa*.

Writers on Indian Music stress the fact that *Jati* (as we now understand as per previous discussion) of a *Raga*, has its own *Rasa*. This is also elaborated. The *Raga Juti* has a personality which can be visualised and descriptions such as " *Raga Bhairava* " which is represented by the divine features, straight and unswerving figure of God *Shiva* adorned with matted hair, distinguished by a third eye on the fore-head by a white garment and by a garland composed of skulls around the neck"—are in abundance.

" *Shiva* like—*Bhairava* in an unswerving posture and with a calm mind completely engrossed in meditation of God *Vishnu*, utters every moment the name of *Hari*." Assuming this to be true *Jati* itself cannot yield *Rasa* in a distinct and palpable form which it is supposed to evoke. The scheme of musical notes with its other attendant attributes like *Vadi*, *Samvadi* etc. is incapable of independent existence ; unless embodied in *Akriti* and *Vyakti*, they cannot evoke *Rasa*. A parallel may be found in the theory of *Sankhya* philosophy that the three *Gunas* (गुणा:)—*Satva*, *Rajas* and *Tamas*, in absolutely pure forms are not found in isolation. In fact, the predominent role in evoking a *Rasa*, is played by *Akriti* and *Vyakti* rather than *Jati*.

The factors evoking *Rasa* are both objective and subjective. The objective elements have been discussed while describing the constituents of a *Raga*—they are *Jati*, *Akriti* and *Vyakti*. The subjective elements are both physiological condition and psychological state of the *Bhokta* or the person who enjoys music. (Our authors have taken physiological conditions into consideration and even have endowed therapeutic values to *Ragas*. Such as " *Bhairava* cures cough, diseases of liver, regulates the action of the heart, generates vitality etc." How rhythm also stimulates the *Kundalinies* is also an interesting subject).

Any scheme of objective elements that is in tune and in the same phase with the *Bhokta* will produce the effective *Rasa*. (We do not consider here the presentation of realities or known phrases as in Western Music, as our subject is limited to *Raga*). Any projection of the objective element that finds a parallel with the *Rasa* already dormant within the physiology and the psychology of the *Bhokta* will stimulate the same in him and then carry him further with it.

Of these two elements subjective and objective, therefore, the former plays a more predominent role in evoking *Rasa*. The objective elements are intended to facilitate and promote higher and finer psychological states of realisation of *Rasa*. This state is not mere pleasure but bliss which ultimately can be equated with *Brahmanand* (ब्रह्मानन्द)—a state which is the resultant of *Satvodreka* (सत्वोद्रेक)—the rise of *Satva*, where all other forms of consciousness are eliminated and the distinction between the object and the subject vanishes in a final beatitude of self realisation which is none other than God realisation. It is in this very strain that *Upanishads* speak of रसो वै सः। रसम् हि एव लब्ध्वा आनन्दी भवति ॥

(By courtesy of All India Radio.)

SALIENT FEATURES OF INDIAN CLASSICAL MUSIC

By

Prof. RAJANIKANT V. DESAI, Bombay.

MUSIC is universal language of sympathy expressed through the power of sound. Music knows no language but it expresses the emotion and feelings of the artiste. Music in general expresses the innermost feelings of the soul.

Indian music is based on melody (*Raga*), rhythm (*Tala*) and microtones (*Shrutis*), whereas Western music is based on harmony and counter-point. Indian music is not written, whereas Western music is written. It is the individual musician who plays an important role in the progress and propagation of music. All best exponents of classical music in India interpret the music of their age and time. There is no system of classical music which can be said to belong to the masses. It is mainly by the use of improvisations (*Tanas*) that Indian music differs from Western music. The rhythm of Indian music is more intricate than that of Western music.

History of Indian music is as ancient as the *Vedas* and it is the product of the ages. No historian has been able to trace the origin and evolution of Indian Music with any mathematical precision. History of Indian music is a moot point and is a controversial subject. It has changed with the times and has kept pace with it. After the *Saman* Chants of the *Sama-Vedas*, *Vritta*, *Chandangeet* and the *Prabandha* were very much in vogue in the following years upto the end of the 11th century. *Prabandha* was a common feature of musical composition, for, to this period the famous *Geeta-Govind* of Jayadeva (composition in *Prabandha*) belonged. Side by side with the classical forms of musical compositions there were simultaneously in vogue other forms of musical compositions.

During the Moghul period Indian music flourished and reached its zenith and climax in the reign of Akbar, one of the greatest patrons of music and fine arts etc. During the British period it was patronised by the Maharajas who had in their courts famous musicians, who practised classical traditional music and handed it over to posterity.

We must admit that the Great Tansen, one of the nine jewels of the court of Akbar, was one of the greatest exponents of Indian music. Muslim Kings and princes were great patrons and lovers of Indian music and they patronised musicians and helped them in the preservation of our classical traditional music, which has come to us at present in the above said forms. Classical Indian music was never written or recorded in ancient times. It was taught by the *Guru* individually and passed on to posterity. Most of the compositions of Indian music dealt with the topic of Hindu Gods and Goddesses, *Lord Krishna* and *Shiva* etc. And the language of these compositions was brief *Brij-Bhasha* and Hindi etc.

The term *Raga* is defined as follows :-"*Ragas* are different series of notes within the Octave, which form the basis of all Indian melodies and are differentiated from each other by the prominence of certain fixed notes and by the sequence of particular notes." *Ragas* in Indian music are played or sung at a particular time. This is because there is semblance between the moods of nature and the moods of man. What the words are to the language, Swaras are to the music. Indian music comprises Vocal, instrumental and dance music. That which pleases the listener is one of the definitions of

Raga. The modern current forms of Indian classical musical compositions are *Dhrupad*, *Dhamar* (*Hori*), *Sadhra*, *Khayal*, *Thumri*, *Tarana* and *Dadra*, etc.

Dhrupad: *Dhrupad* was a popular form for almost three to four centuries. *Dhrupad* has four ' *Tuks* ' (parts)—*Sthayi*, *Antara*, *Sanchari* and *Abhog*. *Dhrupad* is sung only with the accompaniment of a *Tanpura* and *Pakhawaj* From the point of view of rendering the technique is quite rigid and it is one of the most rigid forms of Indian musical compositions. The *Talas* mostly used in *Dhrupad* are *Chautal*, *Sooltal*, *Teovra*, *Roopak*, *Brahma*, *Rudra*, etc. Today there are very few good *Dhrupadiyas* left. This form of musical composition is gradually dying out. Tansen was the outstanding *Dhrupadiya* in the time of Akbar. He took his lessons from Haridas Swami of Brindaban Besides Tansen, other well-known *Dhrupadiyas* of the bygone times (to name a few) were Nayak Gopal, Nayak Baiju Bavra. Among the descendants of Tansen family only a few handful obscure musicians can be named today. We cannot forget the late Ustad Faiyyaz Hussain Khan of Baroda, one of the greatest exponents of all types of Indian Classical musical compositions and a good composer too.

Dhamar (*Hori*): *Hori* is more allied to *Dhrupad* in spirit and they enjoy the same status like that of *Dhrupad*. Herein the themes vary but they deal with the festival of *Holi* in India. The theme moreover dealing with the romance of *Lord Krishna* and *Radha* is vividly painted. But this form is becoming obselete now-a-days. Exponents of *Hori* show their virtuosity through intricate rhythmetic movements. It is as rigid as *Dhrupad* and the *Tal* used in this type of composition is *Dhamar*. Special stress is laid on *Dugun*, *Tigun*, *Chaugun* and *Boltanas* and *Gamaks* like *Dhrupad*.

Sadhra: It is more of recent origin, this composition is sung in *Jhaptal*. It is another popular variety possessing all the salient features of *Dhrupad* and *Dhamar*. The main difference being that it is invariably sung in *Jhaptal*. The late Nazir Khan of Moradabad was an exponent of this form. In *Sadhra* the intricacies of time measure are artistically dovetailed into a whole with the able rendering of *Raga*.

Khayal: With the lapse of time *Dhrupad* was ousted by the romantic *Khayal*, which came into prominence soon. With the advent of the Muslim culture and its impact on Hindu thought, "Emotions recollected in tranquillity" were substituted by emotions of immediate appeal. Today there are almost very few *Dhrupadiyas* to name. The meaning of the word ' *Khayal* ' means imagination, idea or a stray thought. The *Khayal* is less rigid, has more scope and is more free than *Dhrupad*, which is bound down by certain rigid rules. Unlike *Dhrupad* there are two *Tuks*-*Sthayi* and *Antara*. The artiste has more scope to display his individuality more artistically. The *Talas* mostly common in *Khayal* are *Ektal*, *Tilwada*, *Jhoomra*, *Ada-Chautal*, *Teental*, (*Vilambit*). *Khayal* is sung in accompaniment of a *Tanpura*, *Sarangi and Tabla*. It was in the time of Sulan Hussain Sharqui that the *Khayal* came into being. Some are of the opinion that Amir Khusro, a Persian poet, introduced this style of music (about 13th or 14th century). It was in the court of Moghul Emperor Mohammad Shah (Rangeela) that the two musician-composers, Sadaranga and Adaranga, composed hundreds of *Khayals*, which are still current upto the present day and they are very popular. Among other great *Khayalias* of the past – to name a few – Haddu Khan, Hassu Khan, Nathan,Khan Allahdiya Khan, Faiyyaz Hussain Khan, were great exponents.

Tanas: Improvisation is the most important feature of the *Khayal*. Running glides over notes, *Boltanas* clearly distinguish it from *Dhrupad*. The various *Gharanas* — Schools of Indian Music—have become the nucleous of Indian Art. The actual rendering of this style mostly depends upon artistic flourishes and embellishments like *Tanas*, *Baltanas*, *Gamaks*, etc. The modern *Khayal* is a gift from the

Muslims. The present day popular music is the music of *Khayal* type of composition.

Thumri : The lighter and more popular type of classical music came into being in the Uttar Pradesh. The subject matter is more or less erotic. In the beginning, *Khayalias* and *Dhrupadias* looked down upon this type of popular music and thought that it was the bastard child of classical music. The *Thumri* is a nice and pretty composition with more designs. It enjoys more scope and latitude than *Dhrupad* and *Khayal*, in connection with the purity of the *Raga*. Its art is intricate one. Many of our best exponents of *Khayals* cannot render a *Thumri* with equal grace and artistry as they render *Khayal*.

Late Mojuddin Khan, late Faiyyaz Hussain Khan were the greatest exponents of this type. What is more required in *Thumri* is imagination and nice treatment and what not? The voice for *Thumri* singing must be sweet and flexible. There are many styles of *Thumris* i.e. Banaras type, Lucknow type, Punjabi type, etc.

Tarana: *Tarana* is a composition where there are no words, but *Bols* like *Na*, *Ta*, *Re*, *Dir*, *Dani*, *Odani*, *Yalah*, *Yalalum*; etc. are used and at times Tabla *Bols* and Persian couplets are also used. This is a much popular variety of classical music these days. These can be sung cleverly by *Khayalias*. Words do not matter much in *Tarana*. Almost all *Khayalias* sing *Tarana* for variety's sake. The fast *Taranas* are a common feature of the present day music and they are very popular with the listeners.

The Dadra: *Dadra* is akin to *Thumri* style of music in many respects. They are like sisters but *Thumri* is the elder and *Dadra* the younger one. They differ mainly in *Tal*, as *Dadra* is sung invariably in *Dadra Tal*. The tempo in *Dadra* is faster than that of *Thumri*. The themes, language, emotions are the same. *Dadra* style of composition had its origin and birth in Lucknow, Banaras and Punjab. Banaras type is more common and popular with the listeners. Mojuddin Khan was the greatest exponent of both these styls—*Thumri* and *Dadra*.

CAN HARMONY BE INTRODUCED IN INDIAN MUSIC ?

By

Shri. SHIVA SHARAN (Alain Danielou),

Director, Adayar Library, Madras

THE problem of the harmonisation of Indian Music has been a very debated and acute one for a number of years. Great musicians have tried many a device to develop Indian orchestras. The Radio and the recording companies have given an obvious priority to orchestral forms of Indian music. What the result of these efforts has been is a matter on which opinions differ. The connoisseurs of music, both Indian and European, tend to consider all the modern attempts at harmonising Indian music as meaningless barbarity. On the other hand, the common people have got used to orchestral accompaniments for songs and seem to have taken some liking for it.

The word "Harmony" has come into fashion and many people use it without knowing exactly what it means. If other countries could develop harmony why could not India also have it? This is a simple way of putting the problem. We shall see that the answer is not so easy.

For the technician of musical theory to speak of harmonising Indian—i. e. *Raga*—music has about as much meaning as to speak of lying down while standing. Harmony is a form of the musical language in which groups of sounds, played together, convey a certain meaning which usually arises from their temporary relation to the lowest sound of the group. Each group, once its meaning is grasped, gives room to another group, as if it were a new world in which new relations are established with another lower sound, thus forming successive clusters each conveying a different idea. In this system the tonic, the basic note or *Sa*, has to change for almost each chord to allow a certain amount of variety. Even if we try to use only the two or three chords which can possibly be built within the scale of a given *Raga*, this already alters the *Raga's* expression; because a chord such as "*Sa Ma Dha Sa*" for example is really an inversion of the chord of Ma and destroys the model character of the *Raga*.

Another very important difference between harmonic and modal music lies in the way the mind grasps it. This is so fundamental a difference that, unless they have a long specialised re-education, people and even musicians trained in one system are incapable of understanding the other. They simply do not hear the essential of the music and grasp only its superficial form.

Learning To Forget

In harmonic music the group of notes which forms each chord is grasped as one unit, like the sound of a word. Once the word has been understood its component sounds have to be forgotten to make room in the mind for those of the next chord which bear a relation of meaning to the previous one but not necessarily one of sound. The new chord has usually a different tonic and often belongs to a distinct scale. In harmonic music therefore the mind is trained to forget all previous sounds as soon as the meaning of the chord has been understood-or even if it has not been understood-to make room for a fresh approach to any new combination of sounds that may appear. This essentially differs from the mental process through which a *Raga* or mode has to be grasped. Here the expression of each sound depends on its relation with a permanent entity the tonic or *Sa*, and the memory must keep the imprint of each sound as it appears until the *Raga* establishes itself in the mind. In the *Raga* system the relation of sound is thus successive; the chord forms itself in the mind. The great advantage of this method is that since there is no physical friction between the actual sounds, all kinds of musical relations are possible which have great expressive value but would create dissonances if they were played together. Thus the modal or Raga system permits of an immense number of beautiful expressive intervals found in a number of scales while harmonic music is normally reduced to a few neutral scales. Western music in theory knows only two modes though in practice it uses a few more.

From the point of view of the effect of music, the modal system is much more powerful than the harmonic though it offers less possibilities for great masses of sounds. This is because in this system a given expressive interval always exactly corresponds to the same pitch during the performance of a *Raga*. The ear comes quickly to associate this pitch with the corresponding expression and being struck always in the same place becomes so sensitive that the emotional effect of the interval grows more and more powerful as the *Raga* develops. No such effect can be obtained in harmonic music because there is no such correspondence between pitch and interval, the same note can be successively a second, a third, a fifth, a minor seventh, anything.

Entirely Different

Indian music is really a form of magic where the repetition of particular sound-relations at a fixed pitch gradually acts upon the hearers and brings them to a degree of emotion quite unknown to any other system. Harmonic

music is descriptive and architectural but has no such power. Really the two arts are so different that it is misleading to call both by the same name, they are two completely different forms of expressive language. .No attempt to mix them can ever bring results. If we consider merely the basic technical differences, the change of tonic and the working of memory, we can already see how absurd it is to speak harmonising Indian Music. If one wishes to do away altogether with the ancient Indian system of music and replace it by a sort of Western hybrid, it is a different matter. But one should be conscious of it. In that case the musicians should learn harmony which is a different art and requires years of difficult studies. To believe that because some one has learnt to play in one of the systems he is qualified for the other is just like believing that because you have learnt Spanish you can teach Chinese.

So far none of the Indian musicians who wanted to introduce harmony in their music really knew what harmony was or meant; and the Western musicians who also tried to harmonise Indian tunes could not grasp the meaning of a *Raga* and had no idea of what the principles of its theory were. The first official version of the National Anthem is but a shocking example of this.

Of the main elements used in any music, Indian music is supreme in two, mode and rhythm and very rich in a third one, melody. There is here an immense scope of development where Indian musicians have a great advance over any other musical system. Such supremacy should not be light-heartedly exchanged for a very low place among the pseudo-harmonic systems.

Old Orchestras

Does all this mean that there can be no Indian orchestra? Far from it. There used to be orchestras and there are forms of polyphony which are specially suited to Indian music. One of the great assets of Indian orchestration is naturally drumming. In the field of rhythm, no country has ever approached the Indian standards. To hear a good *Mridang* is an unforgettable experience for any musician. There used to be a large number of different drums, some with deep powerful voices, others clear and thin, which allow remarkable variations in colour and rhythm. It is even now very interesting to study the old type of stage-orchestra with its different drums as it still exists for example in some parts of South India.

There are special instruments suited to accompany the voice, others to match the hautboy, the horn, the trumpet. Why if there must be an orchestra, are not these used as they were in ancient times instead of putting together a number of high-pitched solo instruments as is commonly done? It would be most useful for Indian modern conductors to study seriously the modes of orchestration used in the classical Javanese and Balinese music instead of indulging in improvisations which are tolerated only because of the musical incompetence of too many of their sponsors and hearers. In any case it should not be forgotten that in the Western system the expression requires simultaneous sounds and the solo is, therefore, always a fragment, the whole music needs an ensemble; in Indian music on the contrary where the development is successive, the highest form is the solo or rather the duet of the melody and the rhythm. The whole music is included in these two aspects all the rest being mere ornament or stage effect and pertaining to the lower forms of music.

Fixed Songs

The fact that Indian music cannot be harmonised does not mean that some form of accompaniment may not in some cases be written. This even is not very difficult in the case of fixed songs such as folk-tunes, modern songs such as Tagore songs, and even *Bhajans*. But the writing of an accompaniment would, if it is to be accurate, require from the song-composer as well as from the performers a special training which is not so far common among Indian

musicians. The whole of the Indian systems of Notation is intended as a help to memory not as a guide for interpretation. Its purpose is therefore entirely different from that of Western notation. Yet, though an improvement in methods of notation would be welcome, it is not at all certain that too much importance attached to notation may not be harmful to the musical conception as a whole since it tends to paralyse improvisation.

Most of the early efforts at harmonising Indian music were born in the court of the Rajas who, to gain the condescending approval of some British resident, ordered their musicians to produce at any cost an orchestra. We know only too well how many years of his life a peerless artist like Allauddin Khan, who should have been one of India's cultural Ambassadors and could have won for Indian music the love and admiration of any country in the world, spent in this thankless task.

The conflict of *Raga* and harmony is not a new one, before it came to India it has been a problem in many countries of the Far and Middle-East. In almost every case the learned system of music of the country was neglected and gradually vanished and the hybrid which replaced it has failed to reach any kind of standard; so that countries which not so long ago were considered important units in the world's culture are now non-entities in the musical world.

It is time yet to save Indian music but one should not under-rate the danger. There are still great practical musicians, and ancient works on musical theory could be recovered. A few institutions have made tremendous efforts to preserve end spread the great art of Indian music, they should receive much greater encouragment and the Government of free India has to be more conscious that before being the sponsors of new experiments they are the custodians of the cultural tradition of the country.

In any field a country gains prominence only through its achievements in the most difficult fields of art and science not through the spreading of mediocrity. It should be the natural role of India to lead the other countries of the Middle-East and Indonesia in a crusade towards the rehabilitation of classical arts. At a time when the whole world is beginning to take a keen interest in the higher forms of Indian music, it should not be allowed to decay and vanish from India itself and every one should be conscious that harmonising a Raga really means its destruction.

THE FUNCTION OF MUSIC

By

Prof. G. H. RANADE, Poona

MUSIC is the least material of all the fine arts and offers infinite freedom to the fancy of the artist and is therefore called the art of all arts. But this does not mean that the freedom is absolute; for music must necessarily employ the medium of sound for its expression and before being able to discharge its higher function as an art, must first obey the laws which make sound musical. It is thus a science as a matter of necessity and an art by choice.

It is commonly said that Western music is harmonic and ours melodic; but though not incorrect, it is rather misleading. Our music is melodic, but such melodies, if they are not correlated, may preserve the melodic character of the music and yet may not give the least impression of what one understands by a *Raga*. This correlation is secured by employing a fixed scale or better still a musical mode. The word mode, however, does

not determine a *Raga* completely, because one and the same mode may generate more *Ragas* than one and in one and the same *Raga*, innumerable melodic arrangements are possible. A *Raga* is thus neither a scale, nor a mode, much less is it a melody. It is an artistic idea or an aesthetic scheme of which a scale, a mode, a melody or, melodies form the raw material, and which united to rhythm creates a dynamic or living architecture in tone and time which suggests and depicts the human feelings and emotions in all their fineness, intensity and beauty.

The word R*asa* is conventionally used to express the aesthetic enjoyment which a *Raga* is intended to provide. Naturally, the *Ragas* and the R*asas* have been a subject of very close attention even from the very early days and ever since have given rise to conventions sometimes amounting to fantastic notions and surmises regarding their classification and mutual association. Thus, there have been a few who think that music is merely a passing show or a pastime and has nothing to do with the inner mechanism of emotions. There have been others who declare that music can give rise to any and every emotion and can develop it to any degree of intensity. There have been yet others, who would assign this or that emotion to a R*aga*, according as it pleases them.

Now the number of mathematically possible R*agas* is considered to be 34,848, but the condition that a *Raga* must necessarily possess aesthetic potentialities reduces this number to nearabout 200-250, and in actual use to about 100-150. The assignment of any one *Rasa* to a particular *Raga* from such a small number of Ragas may then appear to be a simple matter, but it is not so. Because, over and above employing a particular mode, a *Raga* is defined by the ten characteristics or *Lakshanas* given in the following *Sloka* :—

ग्रहांशतारमन्द्रश्च न्यासापन्यासकौ तथा ।
अल्पत्वं च बहुत्वं च षाडवौडुविते तथा ॥

These *Lakshanas* largely modify the use of the mode and give prominence to certain notes in preference to others and form some patterns, which are commonly named as *Ragangas* or '*Pakads*' of the *Raga*. As a result certain conventions came into being and have come to stay. How far these conventions can be justified in the light of modern science and practical experience is another matter. Whatever the justification of these conventions or otherwise, before assigning any *Rasa* to a *Raga* we shall have to examine the subject of *Rasa* in music and its limitations too.

According to tradition, there are nine principal R*asas* or types of aesthetic enjoyment corresponding to the fundamental sentiments of love, laughter, tenderness, anger, heroism, fear, obscenity, surprise and peacefulness or rest and their accompanying emotions. Bharat mentions the first eight but excludes the last one from the list of his R*asas*, obviously because a state of continuous rest would not foster the object of a drama which necessarily implies action. As Bharat was mainly concerned with Dramaturgy, the *Shant* R*asas* could not be of any use to him in that respect. Is Bharat, however, justified in assigning only eight R*asas* to music as well? Music as defined by him consists of song, instrumental music and dancing. The appeal of a song comes mainly from its wording or the poetic sentiment and that of dancing from facial exprssions and other bodily movements. Thus excluding the part which refers to instrumental music, Bharata's definition makes music play a role essentially subsidiary to that of poetry or dancing. We have gone ahead of Bharat in considering music as an art of pure sound and rhythm and as one fundamentally independent of poetry and the other fine arts. Thus love, obscenity and laughter which can be suggested only by appropriate words and facial expressions and other bodily movements drop out from the R*asas* which music in its unaided and pure form can contribute. By itself, music is always a clean and godly art and it is only poetry and dancing that frequently contaminate it with voluptuous and obscene words or acting.

Of the remaining five Rasas, the *Raudra* (anger) and the *Bhayanaka* (fear) are possible in the case of music with very powerful sounds of an unusual intensity, pitch and roughness. Such music can be only of the mass type in which a number of performers can easily build up the bold effects by the massiveness and the vigour of music, both vocal and instrumental. The music of the marches, war-songs, *Powadas*, etc., is an instance of this type, commonly cited. There are however numerous occasions in everyday life too, when we happen to come across such music. Thus the music of the shepherds' bands, of the *Lejim*, *Karadi* or the *Karandhol* players, of the *Kadak Laksmi* and the *Durug-Murug* men and the *Dombaris*, etc., belong to this type. Such music is however extremely rough and approximate and is, therefore, far below the minimum of artistic expression necessary from the viewpoint of refined music, and so, is out of question. The heroic sentiment, tenderness and surprise are the remaining *Rasas* from Bharata's list to which the field of classical music is then narrowed down. As for surprise, music can contribute it to any extent, but it comes not from the native qualities of sound and rhythm, but as in magic from the skill in doing the most unexpected quickly and successfully. So, *Adbhuta* drops down from the *Rasas* which music may contribute due to its native qualities *Karuna*, the tender, and *Veer*, the heroic, are the two Rasas that yet remain to be considered from Bharata's list.

A *Raga* as we have seen is governed by several rules or *Lakshanas*, and the outstanding *Lakshana* of them all is the employment of a fixed musical mode. The relations between the notes of the mode on the one hand and the fundamental or the tonic on the other, as also those between themselves individually are fixed once for all; for if the tonic moves the modal structure crumbles and the notes undergo change of relations and lose their former significance. This is why it is said that "in Indian music, the notes stand out from each other as the faces of our friends do to our mind's eye" and impress a listener either as a consonance or dissonance-leave aside their degree for the while. But whether a consonance or a dissonance, they are the native qualities of sound itself and need no assignment of any meaning as words do in language. A consonance means a more or less complete and vigorous accord with the tonic or the fundamental and is pleasing, whereas a dissonance means a deviation from the fundamental and jars on the ears of the listener. Consonances thus make music bright and pleasing and dissonances sad and depressing, and therefore by the very choice of a mode, the bright or depressing character of the mood, a *Raga* may develop, is also self-evident. Thus if bright, the *Raga* may suggest *Veera Rasa*, if sad, *Karuna*-leave aside what degree of them, for such considerations will lead to the discussion of the *Rasa*-theory in its entirety.

As regards the *Shanta Rasa*, which according to Bharat has no place in both Dramaturgy and music, we have reason to say that as all music is given always within the limits of artistic enjoyment, it invariably brings a sense of relief and comfort to its listeners. Music does this more quickly and effectively than any other art. The *Shanta Rasa* is, therefore, a quality in all artistic expression, which, when not mixed up with intentional bold touches of other sentiments, comes up to the top and caters the joy of ease and comfort and thus affords a feeling of escape to its listeners. In fact, it does much more in the case of cultured and thinking people. It easily transports their mind to levels of higher consciousness, where pain and pleasure lose their acuteness and blend into the all-pervading harmony and rhythm of universal peace and self-effacement. Thus the *Shanta Rasa* does have a place in music, and not simply a place but the first place, since it is really the state of experience which the listener enjoys as the culmination of the aesthetic appeal.

It may not however be possible for all performers to bring about such a state. Most of them know music but on its physical or

language side and their general culture is limited to habit–formation or practice. Certain elements which inherently figure in the chosen *Rāga*, such as the mode, or the language-content serve as a groove for the artist who plays an objective role in the hands of music as it comes. Here too, the choice of the *Vādi* and next to it of *Samvādi* and their consonant or dissonant character give a stamp to the music, which stamp if supported by the language–content, becomes the stronger. If unsupported, music disregards the meaning of the words, as happens in many–*Chijas* and develops the musical stamp or mood in its own way. Even here, the stamp given by the *Vādi* (and the *Samavādi*) survives and far outweighs that of the other notes in the mode, which however are skilfully woven into small phrases called the '*pakads*' of the *Rāga*, either leading to, or including the *Vādi* and *Samvādi*, in such a manner as to give them a special setting in point of position, stress, and volume. Thus with due regard for the special importance of the *Vādi* and *Samvādi* in a *Rāga*, a balance has to be held between the individual notes and their combinations. Therefore in the elaboration of a *Rāga*, all possible mathematical permutations and combinations of the notes will be out of place. Only such combinations as accentuate the appeal of *Rāga* and yet obey the physical specialities of the chosen mode would be permissible.

The use of certain notes as leading notes, and of *Gamakas* along with suitable rhythmic variations can further heighten the appeal of individual notes as the *Vādi*, etc., but a technical discussion of all these would be beyond the scope of an article like this intended to present in a nutshell the problem of the *Rāgas* and *Rasās* and the comparative importance of individual notes and their combinations in the interpretation of a *Rāga*.

MUSINGS ON MUSIC

By

Shri. MOHAN D. NADKARNI, Bombay.

THE mammoth musical event of the year has come and gone. It started with a bang and ended with a whimper. Overtones of paradox and surprise marked the long sessions of the festival.

While top–notchers, usually the 'big draw' for packed audiences, hardly lived upto the reputation of being the sure artistes, junior veterans and rising youngsters in the domain of music stole a march over their seniors.

Among the participants were four Presidential Award winners. Yet the auditorium of the *Swami Haridas Sangeet Sammelan* could hardly wear that gala look that had generally marked its marathon events of the previous years. That the audience has a big hand in shaping the success of a musical performance was perhaps never more evident in the past as now.

This was the impression I gathered from the 16–day festival of music and dance that was held in the city from 2nd to 21st April.

Festival Highlights

The *Sur Singar Samsad*, which organised the event, featured nearly 90 artistes, both young and old. Nearly half of these were vocalists and the rest instrumentalists who included both

soloists and accompanists. Besides, there were eight other artistes who were exponents of classical dancing. The festival also highlighted a special session of devotional and light music, a *Kavi Sammelan* and an item of dance-drama.

Speaking of music in particular, it cannot be said that the organisers made really sincere attempt to make the festival as representative in character as possible in point of styles, forms and personalities.

I particularly refer to the programmes in vocal music. Among some 43 artistes who sang at the festival, as many as 35 were Khayal singers, while only four others were exponents of Dhrupad-Dhamar styles. The remaining four were light classical singers. The preponderance of Khayal singers may probably be quite consistent with the continued popularity of that technique of expression in the concert-hall and the radio alike. It is, however, equally undeniable that the quintessence of traditional music is nonetheless to be found in Dhrupad-Dhamar and Thumri compositions. As it is, therefore, the representation given to these two stylisations was far too inadequate.

In the items of solo instrumentation, the *sitar* and the *sarod* came in for special attention. While other instruments had their due share of representation. there was not a single item of violin solo.

The ten-minute off-the-schedule demonstration on the violin by one *Tej Rajendra Singh* who, though not booked for the festival, sneaked his way to the dais during the last session of the show, was a sacrilege on music and a fraudulent attempt on the indulgent music-lover.

New and Old favourites

There indeed were many favourites from among the 'old guard' as also those still in the prime of life. Yet, from the fact that quite a majority of them have continued to figure in these annual events almost without a break, the exclusion of performers like *Moghubai Kurdikar*, *Gangubai Hangal*, *Dagar* Brothers of Delhi *Rasoolanbai* (all vocalists), *Vilayat Khan* and *Abdul Hatim Jafar Khan* (*sitar*), *Gajananrao Joshi* and *Shridhar Parsekar* (violin), *Shakeer Khan* (*sarangi*)-and a host of others-does not seem to be altogether unintentional. The *sitar* virtuoso, Ravi Shankar, who is away from India, was equally conspicuous by his absence.

To come to the individual performances: Artistes like *Kesarbai Kerkar*, *Bade Gulam Ali*, *Amir Khan*, *Begum Akhtar*, *Vilayat Husain*, *Rahimuddin Dagar* (all vocalists); *Ali Akbar* (*sarod*), *Pannalal Ghosh* (flute), *Bismillah* (*shahnai*), *Ahmad Jan Thirakwa* (*tabla*) and *Gopal Misra* (*sarangi*) somehow failed to reach the standard required of veterans. The first two, however, fared much better in their repeat sittings.

Delectable Items

Really delectable music came from other vocalists led by the octogenarian *Rajab Ali*, *Krishnarao Pandit*, *Jagannathbuva Purohit*, *Lakshman Prasad Jaipurwale*, *Chidanand Nagarkar*, *S. C. R. Bhatt*, *K. G. Ginde*, *A. Kannan*, *Bhimsen Joshi*, *Latafat Husain* and *Maniram*.

Ramrao Parsatwar (*Jaltarang*), *Gopal Krishna* (*vichitra veena*), *Bafati* (*Dholak*), *Shamsuddin Amir Husain*, *Karamat Khan*, *Anokhelal*, *Nikhil Ghosh*, *Alla Rakha* and *Kishen Maharaj* (*tabla*) *Ramnarain* (*sarangi*) gave authentic interpretations of their art and maintained a uniform level of excellence.

Among other youngsters who gave a good account of themselves may be mentioned *Manik Verma*, *Prasun Banerjee*, *Phiroz Dastur* (all vocalists), *Nikhil Banerjee*, *Ghulam Husain*, *Arvind Parekh*, *Rais Khan*, *Balram Pathak* (all *sitarists*) and *Bahadur Khan* (*sarod*).

Some up-and-coming stylists also made the best of the unique opportunity to put on their standard of performance on a public platform. They were *Mohile* sisters, *Lakshmi Shankar*, *Sharada Dhulekar*, *Uma Dey*, *Lalita Dhareshwar* (aged only 14), *Sharad Sathe* (vocalists) and *Arvind Kotecha* (*sitar*). The last three were

the prize-winners at the amateur music competition held by the *Samsad* earlier this year.

Instrumental Duets

The instrumental duet partnered by *Bismillah Khan* on the *shahnai* and *V. G. Jog* on the violin was a highlight of the festival. The performers chose *Maru Bihag* and a lighter variety in *mishra Kafi* for extemporisation. The combination of instruments of totally dissimilar and unequal timbres was a novel and exciting experiment, and both the artistes, who are masters of their respective media, showed sprightly teamwork in their common endeavour. There is, however, much scope for perfecting the technique on the violin side. That was probably the reason why, while *Maru Bihag* provided many delightful moments, the artistes' rendering in *Kafi* was not particularly appealing.

Another duet in instrumentation, this one on the *sarod* and the *sitar* by *Ali Akbar* and *Nikhil Banerjee*, by stylistic unity between the master and his pupil. But young *Nikhil* appeared a little too immature to qualify himself for partnership with the veteran *Ali Akbar*.

Comparisons are odious, but listeners could hardly help recalling, by contrast, the success and the proverbial accord *Ali Akbar* and *Ravi Shankar* used to achieve in their '*jugal-bandi*' performances in the good old days.

Ali Brothers

The vocal duets of the two *Ali* brothers from Pakistan, yet another highlight of the festival, have been the subject of much animated discussion in the musical milieu of Bombay. The controversy touched off by the music of *Salamat Ali* and *Nazakat Ali* is not so much a measure of the aesthetic awareness or capacity of the average connoisseur to understand and appreciate the subtle refinements of traditional music. If anything, it is rather indicative of this era of mass-cultural values–where the box-office takings come to determine the artiste's great-

ness. Maybe, our sense of artistic and aesthetic values is thereby getting curiously curtailed day by day!

Indeed, *Salamat Ali* and *Nazakat Ali*—the latter by the way, is more or less a sleeping partner in the teamwork—are quite novel and unconventional in their approach to melody. That is all. Their singing, on the contrary, has no refined sense of proportion. It is unimaginative and replete with dull patches and many other failings commonly to be associated with immaturity.

Gate-Crashers?

Yet a good many people have called them prodigies. Some call them gate-crashers, and to many others the artistes seem to be an enigma. Is it that they have been lionised just because of their unconventionality? Or is it that people have been swayed by their arid acrobatics and slick pyrotechnics with and unjudicious mix-up of '*sargams*'?

In the West, there are art societies represented by competent musicologists for the study and interpretation of music and also for the preservation and enhancement of its correct standards. Though there is ample scope for individual experiments and improvisations, authority is implicitly respected. Any tendency on the part of innovators to lower the accepted standards comes in for severe criticism. We, in India, have no standards of objective and informed criticism, nor any authority of common rules governing music.

The newer technique of musical expression sought to be initiated by *Salamat Ali* and *Nazakat Ali* is nothing but hectic experimentation at achieving something new that cannot have its roots in the soil. The undeserved publicity accorded to these artistes by a sizable section of the press as well as the public at large only goes to show that we have yet to explore and formulate criteria for standards of appreciation and aesthetic gradation.

Many Lapses

There were quite a few lapses in the conduct of the festival. The venue chosen was most awkward and ill-advised. The street-noises and the frequent tolling of the bell from the nearby *Mumbadevi* temple detracted very greatly from the success such marathon events otherwise achieve.

The organisers did well to make seating arrangements in the Indian tradition in front of the dais. But the interest of most of the listeners in classical music appeared to be skin-deep and fashionable—just an easy way to social eminence as it were. If only our listeners—no less than the organisers (for charity begins at home)—care to take a leaf from the highly discerning and disciplined audiences from the South!

Curate's Egg

Unlike most other arts, music is as much a matter of participation as of performance, and needs for its exposition and appreciation a select and discriminating audience. Even the most consummate master needs an actively responsive audience to give of his best. Small wonder, therefore, that the recent festival, like the proverbial curate's egg, was only good in parts!

GREEK SOURCES OF THE SYSTEM OF MUSIC OUTLINED IN NĀTYA-SHĀSTRA OF BHARATA: (A) SHRUTI

By

Shri. ROBINDRALAL ROY,

Professor of Music, Vishwa-Bharati University, Shantiniketan.

SCHOLARS are not in agreement about the date of Bharata's *Nātya Shāstra*. Some musicologists are inclined to believe that the music system he outlines in the *Nātya Shāstra* is a continuation of the ancient music of India inherited from the Vedic age. Other Scholars on the contrary believe that his musical system and particularly his musical scale worked out from *Shrutis*, is incompatible with the musical tradition carried to the present times in practice. We shall investigate both lines of our musical development below beginning with his *Shrutis*.

Even if we concede that Bharata flourished about 2nd Century A. D., we should take serious notice of the fact that Greek and Roman cultural influence began several centuries before Bharata and created various styles and techniques of art in sculpture, architecture paintings, etc. Greek political philosophy seems to have been in evidence soon after the invasion of India by Alexander the Great while despotic monarchy in various parts of India dates back to earlier periods. A large number of Greek soldiers were also left in India and foreign elements from such powerful stock could not but influence deeply the social life of India.

From paintings and bas-reliefs of such periods we get a good deal of information about musicians and musical instruments. A peculiarity that attracts notice is that almost all of these musicians carry instruments which do not properly belong to India in the sense they are not found in use in later periods and resemble the

Greek instruments of the lute, lyre, harp types. Secondly, not one male musician is to be seen anywhere which is contrary to the earlier Vedic traditions where musicians are almost always men. This is the information that we generally get from the *Upanishads, Purānas, Rāmāyana Mahābhārata.* The musicians found in the iconographic records seem to have been imported from abroad and this is corroborated by the fact that huge traffic in slave girls — dancers and musicians — was carried by Phoenician traders in the East. Hence it is not surprising that one finds in the *Jātakas* kings having as many as seven hundred concubines. Music in the Buddhist age is again regarded as an obstacle to the spiritual life while Vedas and Upanishads regarded music as the greatest aid to spiritual life if not a religion in itself.

While we find any number of dancing girls associated with the court scenes and decorations of temple architecture, we do not find a single name of any musician of repute mentioned in the contemporary works, This is not the tradition created by the *Upanishads, Purānas, Mahābhārata,* etc. Even Bharata, an exponent of music and dancing, does not mention names of musicians. Yet this was neither the Indian custom nor the Greek. In their parent country the Greek artists–sculptors, musicians etc. — commanded very high fee and were considered important personages as Pope Sylvester and Bishop St. Ambrose initiated the musical reformation. In Italy which guided and dominated the music of Europe till the eighteenth century, the Royal courts of Milan, Venice, Ferrara, Urbino, Rome, Napels patronised and protected the best of musicians and the history of European music has since been the history of musicians. This system of patronising and honouring men of genius was not revived till the reign of Akbar, in India. Thus between Bharata and the comparatively recent works of Ahobala, Srinivāsa etc. not one author of musical grammar mentions a musician. And this happens even after the court musicians became famous and are found in such annals as the Ain–i–Akbari. This clearly indicates that the authors were not in contact with musicians and compiled texts from earlier authors adding their own commentaries causing greater confusion than the original complications. Pt. V. N. Bhatkhande was the first musicologist in our history who brought about co-operation between the musician and the scholar.

Coming now to the question of Bharata's *Shrutis*, we should note that the idea of the microtone arose in connection with music associated with poetry. Our music in the Vedic age developed on the principle that words were to be subjected to the tune or melody. Thus the same R*ik* was sung to different tunes and thus remains the central principle of our present musical execution where a small number of words are used for singing innumerable variations of musical phrases or tunes. ' The essential element is always the melody and the words were the means to this end '[1]. Also there is the traditional saying ' *Sāmavede sahasram gityupayāh* '—there are a thousand ways of singing in *Sāmaveda.* In the P*urvārchika* again the R*ik* contained the name of the composer (*mantradrashtā*) a tradition which continues even now.

Exactly opposite is the history of Semitic music which was the parent of ancient Greek music, where music originated as an aid to speech ; thus Helmholtz : " The majority of these formulae for lessons, collects, etc. evidently imitate the cadence of ordinary speech. They proceed at an equal height; particular, emphatic and non–latin words are somewhat altered in speech ; and for punctuation certain concluding forms are prescribed as the following for lessons, according to the customs of Munster." (Here follows the notation of the variation of pitch within a tone).

To this the translator adds an important note : ' According to the information collected by M. Fetis... it has become doubtful whether this system of declamation with prescribed cadences, is not rather to be deduced from the Jewish

1. **Winternitz.**

ritual chants, In the oldest manuscripts of the Old Testament, there are 25 different signs employed to denote cadences and melodic phrases of this kind. The fact that the corresponding signs of the Greek Church are Egyptian demotic characters, hints at a still older Egyptian origin for this notation.' (pp. 239; Sensations of Tone.)

In comparison to this we had for notation one underline and a vertical line for *Anudātta* and *Udātta* and we do not yet know whether they represent tones in the same octave or different octaves. And we have *Sāmans* sung in different places of our country not two of which are identical. This shows the freedom allowed to musicians to use their own technique of singing, irrespective of any fixed rules: a system that continues in our classical music now and on the basis of which names of families are associated with different styles of singing and generally in connection with localities. The three *Sthānas* which later seem to have been identical with *Udātta*, *Anudātta*, *Swarita*, also indicate a very wide range of the voice and hence the question of microtones could not possibly arise, for a wide range inevitably implies the use of tones wide apart whose relations are determined by the principle of direct relationship of consonance in various degrees. Microtones should have been naturally needed within a small compass of tones as was the case with the Greek :

'Airs were at first limited to a tetrachord, as is often the case in the Roman Catholic liturgy. They were afterwards extended to an octave.' (Ibid)

The mathematical procedure started by Pythagoras through measurements on the monochord had a great deal to do with the evolution of the Greek scales. It is significant again that the later Greek scale is first mentioned by Euclid about third century B. C. Hence we should take notice of the fact that mathematical computations of *Murchhanās*, *Tānas*, *Shrutis*, *Grāmas*, etc. could not possibly be of Indian origin and hence did not take root in Indian soil.

While the absence of notation in itself shows that we did not follow any fixed rules for our music about declamation or cadence of speech associated, the continued tradition of creating innumerable kinds of tunes or melodies that constitute *Rāga*-music without the help of notation indicates the freedom of the musician to create his own laws of intervals for which there could possibly be no common measurement and no centrally authorised musical scales. With such standardisation we have introduced now, music already tends to become stereotyped, uncreative and hence unprogressive.

The notion of *Shadja-Panchama Bhāva* in spite of the fact that the word is Sanskrit is again a Greek notion based on mathematical progression entirely at cross purposes with our music. For instance the interval of the fifth is rarely used in singing *Rāgas* : such as *Sā-Pa*, *Re-Dha*, *Ga-Ni*, but there are innumerable instances of *Shadja-Gāndhāra* intervals of thirds like *Ni-Pa*, *Pa-Ga*, *Ga-Sā*, *Ma-Re*, *Dha-Ma* in various *Komal* and *Shuddha* combinations which decide the significant features of various families of *Rāgas* such as *Kānadas*, *Gauris*, etc. and even the interval of the fourth ranks far lower in importance.

Now it is to be noted that Bharata begins his music system with a scale to be decided by *Shadja Panchama Bhāva* which is really a condensation of the cycle of fifths which Pythagoras himself worked out for a diatonic scale as we shall see. This violets the principle of tonality which demands that all the tones of a scale should be related to a single tonic, in our case *Shadja* or the parent tone. The relation of fifths in continued succession means gradual departure from the original fundamental tone by each new fifth till most of the tones are dissociated from the *Shadja*.

We may thus suspect that the idea of the *Shruti* is a Pythagorean idea. Further we have to find out why 22 *Shrutis* were fixed upon for the definition of scales and not any other number, both by Tamil and Sanskrit authors. The explanation is given for both by the cycle of

fifths: It was found that twelve fifths exceed seven octaves by a small interval called a comma[1]. Thus we have eleven fifths within seven octaves which can be converged into one octave. Similarly eleven inverted fifths (or direct fourths) may be placed within the same octave thus giving 22 *Shrutis* in all.

Now let us locate the twelve cycles of fifths of which eleven are within the octave, in our notation:

Sa Pa Re Dha Ga Ni Ma Re Dha Ga Ni Ma Sa Re
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

Reversing the cycle from *Tara-Shadia*, we write the tones in small letters instead of capitals:

sa ma ni ga dha re ma ni ga dha re pa

Since we would have got the first series in reverse order from the last Re beyond the octave it follows that the tones of the second series are lower by a comma than each of the corresponding tones of the first series. Thus ma is a comma lower than Ma (11) and so on each to each.

There seems, however, to be confusion in the text about the use of the words *Shadja-Grāma* and *Madhyama-Grāma*. While these are the ultimate *Grāmas* obtained as scales they are mentioned before any scale is obtained. To avoid confusion we shall call these first and second series of tones *Shadja-Panchama-bhāva* and *Shadja-madhyama-bhāva*, respectively. Thus the above procedure explains why twenty-two shrutis must be taken and why one kind of *panchama* should be lower than another kind of *panchama* by *Pramāna Shruti*. It also explains the observation that the two *Grāmas* together have twenty-two *Shrutis*.

'*evamanena nidarshanena dwai grāmikyo dwavimshati shrutayah pratyava-gantavyah*.'

1. I am neglecting Skhisma included in the Pythagorean comma. The Skhisma is about eleventh part of a comma.

This procedure of constructing the scale from a cycle of fifths is as old as Pythagoras: thus Helmholtz:

'Pythagoras constructed the whole diatonic scale from the following series of fifths: F±C±G±D±A±E±B., and calculated the intervals from it as they have been given above. In his diatonic scale there are but two kinds of small intervals, the whole tone 9/8 and the limma 256/243.'

Here the translator observes that historically the tuning was in Fourths as the Greek scale was derived from the tetrachord. But there is no technical difference between the two as the fifth reckoned backwards is the fourth.

The rule of the *Samvādas* as nine or thirteen *Shrutis* apart or *navatrayodashakam shrutyantare*' is again a Greek idea, a Sanskrit derivation of ten quarter tones. According to Aristoxemus the tetrachord consisted of two and a half tones and hence 10 *shrutis* and the fifth being another tone away is 14 *strutis* which means that *Samvādas* are nine or thirteen *shrutis* apart.

Now examining the 22 *shrutis* above placed in order below:

S r R r R g G g G m M m M
p P d D d D n N n N

We can see that there are five *shrutis* between ma and Pa which are related as 9/8 being derived from the two *shadjas*. Hence it is necessary to discard[1] one Ma and add one *Shruti* beyond the last Ni so that Pa has a *Samvāda*. This obviously is the *Tāra shadja* the *Samvāda* of Pa. This is indispensable because otherwise there is no Sa-Ma *Samvāda* in the scale. Thus though the tones of this scale are actually found by Sa-Pa and Sa-Ma cycles having 22 *shrutis excluding Sa*, now the new

1. This discarding of one Ma simply means that ninth and thirteenth *shrutis* now become *Samvādas* Thus it affects the counting of the *shrutis* only; without this the *sutra* "*Navetrayodasha Shrutyantare*." does not work.

scale has 22 *shrutis* *including* one *Shadja.* And though the *shrutis* are counted as consecutive numbers they are of unequal measure hence the *Shuddha swaras* have to be located by Sa-Pa and Sa-Ma *Bhāvas*. After discarding one Ma we have the following arrangement: c indicating the comma.:—

Sa r -c-R r-c-R g-c-G g-cG m-c-M-m
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

p-c-P d-c-D d-c-D n-c-N n-c-N Ṡa
12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Now we can see that shrutis 4-13-22-9 are in Sa-Ma *samvāda*, 4-17-8-21 are in Sa-Pa *samvāda* according to the original relation in the cycles of fifths and fourths irrespective of the unequal measures of the *shrutis*. For instance we got R(4) from Pa(13), D(17) from R(4) etc. from *Shadja-panchama-bhāva*. Similarly for the *Shadja-madhyama-bhāva* in small letters sa-ma-ni-ga etc. as 22-9-18-5, etc.

Now let us place Sa on the fourth *shrutis* for locating the *Shuddha swaras* and hence the new Ma-Ni-Ga will be on 13-22-9, respectively-number 9 being the original ma now called Ga.

To get Re-Pa-Dha, we have Pa on 17 which was obtained from original Re or present Sa. *Panchama* of 17 is 8 and of 8 is 21. But since we need two *shrutis* each for Ga and Ni we cannot encroach on 8 and 21 according to the formula 4-3-2-4-4-3-2. Thus we must place Re on 7 and Dha on 20 which are related as *Shadja-panchama* though unrelated to the new Sa at 4. Thus the *Shuddha swaras* are placed Sa-4, Re-7, Ga-9, Ma-13, Pa-17, Dha-20 and Ni on 22. This is the *Shadja-grāma* of Bharata.

But this scale has no Re-Pa *samvāda* which is the condition for *Madhyama-grāma*. So we place the Pa on 16 a comma lower, and this is Bharata's *Madhyama-grāma* with *shrutis* as 4-3-2-4-3-4-2, whose *Panchama* is lower than *Shadja-grāma-panchama* by one *shruti*.

Now let us work out the ratios of Bharata's *Shuddha swaras* :—

Sa : 1, Ma : 4/3, Ni : 16/9, Ga : 16/9 × 4/3 × 1/2 or 32/27 (Dividing by two means bringing down to the same octave), Pa : 3/2, Re : 3/2 × 3/2 × 1/2 × 80/81 (lowered a comma from 8 to 7) that is 10/9, Dha : 10/9 × 3/2 or 5/3.

Thus the *shrutis* are not a series of microtones arranged next to next as equal intervals. They were arranged as obtained from the direct and inverted cycles of fifths and the numbers 4-3-2-4-4-3-2- simply indicated the particular strings used in tuning. This order, from which follows the rule of *Samvāda* between tones nine and thirteen *shrutis* apart, does not work unless we count four *shrutis* for the new Ma by discarding one of the four *madhyamas* and including the *original Tāra-Shadja* as the ninth *shruti* from number 13.

Bharata's *Madhyama-grāma* differs from the *Shadja-grāma* above only in the Pa which is a *shruti* lower. Its ratios are thus: 1 : 10/9 : 32/27 : 4/3. Pa lowered from 17 to 16 is 3/2 × 80/81 or 40/27, Dha : 5/3 and Ni : 15/9.

It is interesting to compare the *Madhyama-grāma* with the first of the authentic ecclesiastical scale of St. Ambrose of Milan as given by Helmholtz: (1) D E F G A B c d. C D E F G A B c being in the ratios of 240, 270, 300, 320, 360, 400, 450, 480. We may place our *Shadja* on 270 (or D) and then we have the ratios Sa : 1, Re : 10/9, Ga : 32/27, Ma : 4/3, Pa : 40/27, Dha : 5/3 and Ni : 16/9.

Now this scale[1] with a low Re and a low Pa could never be used in our music. In fact this scale is based on the *conjunct* tetrachord Sa-Ma-Ni with Ma common to both tetrachords. The lowering of the Pa is intentional and not accidental. We can thus understand why Pa is lowered having now 3 *shrutis* and Dha given 4 *shrutis* '*trishrutirdhaivatastu syāt chatushrutika eva hi*' giving the distribution as 4-3-2-4-3-4-2-.

The name *Madhyama-grāma* is again very apt and suggestive for the scale is based on rela-

1. **This is the Dorio of Glarean and the Phrygian mode of ancient Greece.**

tions of fourths (*Madhyamas*) and stands on the foundation of two conjunct tetrachords Sa-Ma-Ni. This has no need of a *Tāra-Shadja* nor even a correct *Panchama.* The *Shadja-grāma* which is based on correct *Panchama* is really a disjunct tetrachord Sa-Ma, Pa-Sa where a correct *Panchama* is indispensable. These two scales the conjunct and disjunct tetrachords seem to have gained currency from Euclid in the third century B. C.

The fact that the *Panchama* of the *Madhyama-grāma* had to be derived from the construction of the *Shadja-grāma* suggests that Bharata was in need of the scale closely resembling the Greek Phrygian mode and wanted to fix his *Shuddha swaras* accordingly. In fact the *Shadja-grāma* which at least has a correct fifth was far more consistent with our own musical practice. Thus terms like *chyuta-panchama-madhyama*, *pramāna-shruti* etc. came in especially because of the *Madhyama-grāma* and later the *trishrutic-panchama* is mentioned by Kallinath the commentator of Ratnakar as being undistinguished from correct *Panchama*; i. e. the two *Grāmas* indicate no distinction.

The *Pramāna-shruti* (measured by the interval between pa and Pa in the original cycles of the fourths and fifths) may have been a later interpolation justjfied on the ground that after fixing the *Shuddha swaras* it was possible to adjust the intermediate intervals according to the *Pramāna-shruti* approximately adjusted to give equal intervals, and then recognising the whole scale by habit, the scale was constructed without the cycles. This of course could not disturb the *Shuddha swaras* themselves when they were found on respective strings first by the principle of *Samvāda.* Thus sa-ma-ni-ga being fixed on numbers 4-13-22-9 strings, pa, re and dha could be found on 17-8-21 and then 8 and 21 could be displaced to 7 and 20, by the measure of the *Pramāna-shruti.*

Thus the entire procedure and the source of thought leading to it is evidently foreign to our music. The question arises now why Bharata formulated his *shuddha swaras* (tones of reference): on the basis of such unsatisfactory scales. The reasons appear to be: they were needed for instruments used in dance-dramas which themselves were of Greek origin, various complicated techniques of dance having developed in Greece already in the Periclean age several centuries earlier than Bharata. Dancing in the Vedic age was on the contrary a simple affair. The drama and the stage were also of Greek origin. The special emphasis on the *Madhyama-grāma* and its lower *panchama* at that particular time again suggests that Bharata was a late contemporary of St. Ambrose of Milan and the Phrygian mode was a fashionable imitation as in other lines of Graeco-Roman cultural influence.

As we shall further see his mechanical formulation of *Rasas* associated with various *murchhanas* or modes, the formulation of *Jāti-rāgas* and *Lakshanas* have no meaning for our musical techniques. They were evidently formulated as a course of training for dancers and musicians from foreign stock designed for foreign fashions followed in courts of ruling princes. Like other lines of Graeco-Roman cultural influence they were accepted for the time and later abandoned, but some of the rules continue even now without meaning.

NEWS AND COMMENTS

MUSIC SEMINAR At New Delhi

THE Sangeet Natak Akademi, New Delhi, held a seminar of outstanding musicians and distinguished authorities on music in Delhi from April 1st to 6th, 1957, at Vigyan Bhavan.

The Seminar was the third in the series, the previous ones having been on Films and Drama.

The Music Seminar brought together for discussion and demonstration eminent artists and scholars from all over the country. The eminent authorities participating in the discussions included Shri T. N. Ramchandran, Joint Director General of Archaeology, Shri Sailaja Ranjan Mazumdar and Shri Shantidev Ghosh of Vishwa-Bharati. Shri A. Lobo and Shri B. R. Deodhar of Bombay, Prof. P. Sambamoorthy of Madras, Dr. S. N. Ratanjankar of Khiragarh (M. P.) and Shri C. Chandrashekhariah of Mysore.

The distinctive feature of this Seminar, as contrasted with the two previous Seminars of the Akadami, was that the country's foremost authorities on music and its authoritative performers were brought together in the same study group.

Papers presented to the Seminar included such major questions as growth of genuine popular music; relationship between folk and classical music; musical education and training in institutions, its old traditional methods and its future; and the possibility of orchestration in Indian music. Separate papers were presented on subjects such as problems of training, notation and voice culture. Besides technical papers there were informative papers on trends in classical music in different Regions, varieties of Hindustani and Karnatic compositions, contribution of devotional music, etc.

From the papers, performances and interchange of views among the artists and authorities, it is understood, recommendations will emerge for implementation by the Sangeet Natak Akadami. It is also learnt that the Akadami has already established committees to implement the recommendations of the earlier Film and Drama Seminars.

Demonstrations

Some of the most outstanding exponents of varied styles and schools of both Hindustani and Karnatic music, vocal and instrumental, participated in the demonstrations which formed a daily feature of the Music Seminar on the spacious lawns of the Constitution Club in New Delhi from 8-30 p. m. onwards.

For the first time in the annals of Indian Music the Delhi audience was treated to the *Gayaki* of the various *Gharanas*. The discerning lovers of the Indian Music were able to appreciate the fine shades of difference in the rendering of the same items by the exponents of the different schools. The demonstrations also gave an opportunity for the people of the North to hear some of the best masters of Karnatic music and thus have a comparative appreciation of both Hindustani and Karnatic music.

Representatives of the different types of music and schools to participate in the Seminar were :—

Hindustani System—(*Vocal*). (1) *Dhrupad*—Altaf Khan, Siyaram Tewari. Dhiren Bhattacharya and Daggar Brothers. (2) *Khyal*—Chand Khan, Krishnarao Shankar Pandit, Kesar Bai, Mushtaq Husain Khan, Ameer Khan, Atta Husain and Bade Gulam Ali Khan. (3) *Thumri*—Rasoolan Bai, Siddheshwari Bai, Mushtaq Husain Khan, and Bade Gulam Ali Khan, (4) *Gazal and Qawwalis*—Begum Akhtar and Nasiruddin Gore.

Karnatic System—(*Vocal*). (1) *Pallavi*—Alathur Brothers accompanied on Mridangam by Palghat Mani Iyer and on Violin by Papa Venkatrame Iyer. (2) *Javali and Padams*—Jayamal and Balasaraswathi.

Instrumental (1) *Shahnai*—Bismillah and Party. (2) *Tabla*—Anokhelal, Ahmedjan Thirakwa and Karamat Khan. (3) *Pakhawaj*—Ambadas Agale and Govind Rao Burhanpurkar. (4) *Vichitra Veena*—Lalmani Misra. (5) *Sitar*—Vilayat Khan. (6) *Violin*—T. Chowdiah.

THE AKADAMI AWARDS

THE Sangeet Natak Akadami has within its fold the development of Music, Dance, Drama and Film. The universally accepted method of encouraging these arts is that National Akademies give awards to the best exponents of these arts every year. The Akadami took up the Awards for Music from 1953. The Akadami gives two Awards for Hindustani Music, one, for Vocal and the other for Instrumental and similarly two Awards for Karnatak Music. The following have been the recipients of Akadami Awards for Music so far :—

1953-54.

1. Ustad Ahmad Jan Thirakwa (Hindustani Instrumental)—Tabla.
2. Ustad Rajab Ali Khan (Hindustani Vocal)
3. Palladam Sanjeevarao (Karnatak Instrumental)—Flute
4. Asthan Vidwan Sri Vasudevacharya (Karnatak Vocal)

1954-55.

1. Shri Govind Rao Burhanpurkar (Hindustani Instrumental)-Pakhawaj,
2. Shri Anant Manohar Joshi (Hindustani Vocal)
3. Late Shri Rajratnam Pillai (Karnatak Instrumental)—Nagaswaram,
4. Shri Maharajpuram Vishwanath Iyer (Karnatak Vocal)

1955-56.

1. Shri Bismillah Khan (Hindustani Instrumental)—Shehnai,
2. Late Shri Rajabhaiyya Poonchwale (Hindustani Vocal),
3. Shri T. S. Palghatmani Iyyer (Karnatak Instrumental)—Mridangam,
4. Smt. M. S. Subalakshmi (Karnatak Vocal)

1956-57.

1. No Award (Hindustani Instrumental)
2. Smt. Rasoolan Bai (Hindustani Vocal),
3. Shri Musiri Subramania Iyer (Karnatak Vocal),
4. Shri T. Chowdiah (.Karnatak Instrumental)—Violin.

In 1954 the Akadami instituted two Awards for Dancing. It has rather been a convention to give Awards to two styles of Indian Dancing every year. The following have been the recipients of Akadami Awards in Dancing so far :—

1954-55.

1. Smt. Balasaraswathy (Bharatnatyam),
2. Shri Shambhoo Maharaj (Kathak).

1955-56.

1. Guru Runj Kurup (Kathakali),
2. Guru Amubi Singh (Manipuri).

1956-57.

1. Shri Lachoo Maharaj (Kathak),
2. Smt. Rukmini Devi Arundale (Bharatnatyam).

The same year the Akadami instituted two Awards for Drama, one for acting and the other for Direction and Production. The following have been the recipients of these Awards so far :—

1954-55.

Acting

1. Shri Gubi Veerana,
2. Shri Bal Gandharva.

1955-56.

Producer & Director

1. Shri Prithvi Raj Kapoor,
2. Shri Ganpat Rao Bodas–acting.

1956-57.

Drama.

Acting :

1. Shri Chintaman Ganesh Kolhatkar.

Producer & Director.

2. Shri Jai Shankar Sundari.

This year the Akadami instituted two Awards for Film, one for Direction and the other for Screen-Play. The following are the recipients of Akadami Awards for Film this year :—

1956-57.

Film Direction :

1. Shri Debaki Bose.

Screen-Play :

1. Shri Gajanan D. Madgulkar.

GWALIOR

Tansen Anniversary Celebrations

The Tansen Anniversary was celebrated as usual at Gwalior on the 29th May 1957 with due pomp and grandeur.

The Programme started at 5-30a.m.at the Tomb of Sangeet Samrat Miyan Tansen with *Sahnai* and *Mangalacharan* recitals by the Staff and Students of the Madhav Sangeet Mahavidyalaya, Gwalior. This was followed by the Presidential speech by Dr. Shankar Dayal Sharma, Minister of Education, Madhya Pradesh, inaugeral address by Dr. B. V. Keskar, Union Minister for Information & Broadcasting and a paper on the life of Sangeet Samrat Miyan Tansen by Shri Hariharniwas Dwidevi at the Ashok Talkies. The programme of music that followed consisted of two sittings, one in the morning from 8-30 a. m. to 12-30 p. m. and the other from 9 p. m. to 1-15 a. m. The artistes who participated in the demonstrations were *Sarvashri K. G. Ginde, S. C. R. Bhat, Gopinath Panchakshari, Gajanan Rao Joshi, Vilayat Hussain Khan*, and *Mushtaq Hussain Khan* in the morning session and *Sarvashri Abid Hussain Khan, Hafiz Ali Khan, D.V.Kane, Keshav Rao Surange, Krishnarao Pandit, Illyas Khan, Ramchandra Rao Agnihotri*, and *S. N. Ratanjankar* in the night session.

The programme was highly appreciated by all those who attended the celebrations. These programmes were also relayed by the various stations of All India Radio.

" पूर्णमेवावशिष्यते "

(भारतीय संगीत का एकमेव त्रैमासिक)

लक्ष्य-संगीत

चतुर्थ वर्ष | जून १९५७ | अंक १ ला.

प्रकाशक

श्री. चिदानन्द डी. नगरकर,

लक्ष्य-संगीत कार्यालय,

हिल् व्ह्यू, राघवजी रोड, बम्बई २६.

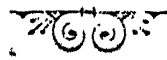
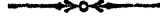
वस्तु-संग्रह

पृष्ठांक

हिन्दी-विभाग

१—सम्पादकीय १
२—'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' का हिंदी अनुवाद—श्री. ना. रातंजनकर ३
३—मार्ग और देशी संगीत—जयदेव सिंह ७
४—संगीत का ग्रंथालय-एक योजना—प्रभाकर नारायण चिंचोरे ११
५—'राग और रस'—हेमचंद्र जोशी १५
६—संगीत में परम्परागत चीज़ों की महत्ता—श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर १९
७—समाचार २३

प्रबन्ध-विभाग

१—राग पटदीप-त्रिताल (मध्यलय)—के. रा. शिरढोणकर १
२—राग हमीर-मसीतख़ानी गत-त्रिताल—विक्रमादित्य सिंह निगम २
३—राग चन्द्रकान्त—श्रीपाद वन्द्योपाध्याय ४
४—राग चन्द्रकौंस-एकताल-(विलम्बित)—स. आ. महाडकर ६
५—राग चन्द्रकौंस-त्रिताल (मध्यलय)—स. आ. महाडकर ७
६—राग विभास-(भैरव थाट)-त्रिताल-(मध्यलय)—गोविन्द नारायण नातू ... ८
७—राग सूरमल्हार-एकताल (विलम्बित)—गोविन्द नारायण नातू ९
८—राग सूरमल्हार-त्रिताल-(मध्यलय)—श्री. ना. रातंजनकर १०
९—राग चारुकेशी-त्रिताल (मध्यलय)—श्री. ना. रातंजनकर ११
१०—राग रागेश्री. एकताल (मध्यलय)—एक संग्राहक १४

सम्पादकीय

संगीत क्षेत्र में गुणी गुणियों में तारतम्य देखने का प्रघात सा हम लोगों में हो पड़ा है। वास्तव में यदि कोई दो गुणी गायक अथवा वादक अपने अपने गुण में प्रथम श्रेणी के हों तो उनका आपस में तारतम्य लगाने में उतनी ही बुद्धिमत्ता दिखाई देती है जितनी कि दूध एवं मधु के माधुर्य सम्बन्धी तारतम्य लगाने में।

गायन वादन क्रिया के सब के सब गुण किसी भी एक ही व्यक्ति में हों, यह बात प्रायः असंभव है। वरन् एक व्यक्ति में जो क्रिया उसके कण्ठस्वर के, मनोवृत्ति के, रुचि के अनुसार गुण के रूप में प्रकट होती है वही किसी अन्य व्यक्ति के, जिसका कण्ठस्वर, मनोवृत्ति, रुचि, मूलतः भिन्न हों, भारी दोष प्रतीत हो सकती है। ऊँचे, पतले कण्ठस्वरवाले गायक की गायकी में कण्ठस्वर का लगाव, कण, मुरकियाँ, तान, पल्टे, इत्यादि जिस मार्दव के साथ आविर्भूत हो कर श्रवणसौख्य उत्पन्न करते हैं वही मार्दव घनगंभीर, मोटे, नीचले कण्ठस्वरवाले गायक की गायकी में स्त्रैणभावी दोष प्रतीत हो सकता है। अभी हाल दो चार गायक उच्चकोटि के हो गुज़रे हैं जिन्होंने अपनी अपनी गायकीयाँ अपने अपने कण्ठस्वर के अनुकूल निर्माण की हैं और ये सब गायकीयाँ परस्पर बहुत भिन्न भिन्न होते हुए भी अपने अपने स्थान पर स्वतंत्र तथा अति चित्ताकर्षक हैं। अब इन गुणीयों में आपस में तारतम्य देखने वाले कोई श्रोता भले ही हों, पर उनको संगीतोपासक कहने की अपेक्षा व्यक्ति उपासक ही कहना चाहिए।

भिन्न भिन्न परम्पराओं के दो गायकों की तो बात दूर ही रही, पर एक ही परम्परा के, वरन् एक ही गुरु से शिक्षा पाये हुए दो प्रथम श्रेणी के गायकों में तारतम्य लगाना कभी योग्य नहीं होगा। क्या संगीत, क्या चित्रकला, क्या मूर्तिकला, ये सब सच्चे कलाकार के अपना हृद्गत व्यक्त करने के माध्यम हैं। किसी एक माध्यम पर पूर्णतया अधिकार, पूर्णतया स्वामित्व सम्पादन करके वे उसके द्वारा अपना अपना हृद्गत ही प्रकट करते हैं, अपना अपना प्रकाश फैलाते हैं। और यही मुख्य लक्षण एक सच्चे उच्चश्रेणी के कलाकार का होता है। शिक्षाकाल में अनुकरण आवश्यक होता है, इसमें संदेह नहीं। पर नीरा अनुकरण करनेवाले, फिर वह अनुकरण अणुरेणु अपने गुरु ही की शैली का क्यों न हो, सच्चे कलाकार नहीं होते हैं। उनका सामर्थ्य मर्यादित ही रहता है। सच्चे कलाकार अनुकरण से परे बढ़कर अपने अपने निजी रंग में खिलते हैं। और ऐसे कलाकारों में तारतम्य नहीं हो सकता। गायक-वादकों के जो घराने बनते हैं वे केवल अनुकरणक्षमता तक पहुँचे हुए लोगों के होते हैं। व्युत्पन्न कलाकार अपनी घराने की गायकी बाज को ही अपनी बुद्धि से कण्ठ-माधुर्य हस्तकौशल्य से इस प्रकार उजलाता है, आगे बढ़ाता है कि फिर उसकी निजी गायकी ही अनुकरण करने वालों का आदर्श बन जाता है और उसी के नाम पर गायकी चलने लगती है। ऐसे उच्चश्रेणी के कलाकार आपस में एक दूसरे के गुण को भली भाँति परखते हैं और अपने तईं 'मैं दूसरे से बढ़कर हूँ अथवा वह दूसरा मुझसे बढ़कर है' ऐसे विचारते भी नहीं। अपने अपने रंग में मग्न रहते हैं और अपने में न रहता हुआ

एक आध गुण किसी दूसरे की गायकी में पाते हैं तो उसकी प्रशंसा किये बिना नहीं रहते। पर मौज तब आती है जब श्रोतागण इनमें तारतम्य लगाने बैठते हैं। गायकों के घराने जो हैं सो हैं; पर श्रोताओं के भी घराने जब बनने लगते हैं तब उनकी सचमुच दया आती है। वे इस बात का विचार नहीं करते हैं कि

दुग्धेक्षुगतमाधुर्यं न तरं न तमं मिथः।
पृथङ्माधुर्यभावेऽपि नैकमन्याद्विशिष्यते॥

यह हुई श्रोताओं की बात। पर प्रत्यक्ष गायक–वादकों में न्यूनगण्ड की कमी (न्यूनता) नहीं है। प्रतिशत अस्सी गायक–वादक न्यूनगण्ड से पीडित रहते हैं। इस मानसिक व्यथा से उनकी गायकी–बाज पर दुष्परिणाम होता है। बहुत से तो किसी दूसरे गुणी की प्रशंसा करना जानते ही नहीं। कुछ न्यूनगण्ड पीडित गायक–वादक दूसरे का गायन–वादन सुनना हो संकट सा समझते हैं। किसी गायक ने अपने से अधिक शीघ्र और सपाटेदार तान लगायी तो अपने हृदय में छुरी सी लग गई समझते हैं। किसी दूसरे का कण्ठस्वर सशक्त एवं चमकदार पाया तो बिजली की चोट इनको लगी। दूसरे गायकों की बुराई करना, उनको अपने मिलने वालों के समक्ष तुच्छ बताना, उनके दोषों पर ही प्रवचन करते रहना, ये सब न्यून-गण्ड के लक्षण हैं। दूसरे गायक के गुण तथा दोषों की अपने मन में मीमांसा करते हुए अपने गले में अथवा हाथ में वे गुण संपादन किये जा सकते हैं अथवा नहीं, उसमें पाये हुए दोष अपने में भी हैं अथवा नहीं, इन बातों का विचार करके अपना गुण बिना वाच्यता किये बढ़ाना, यह हम गायक–वादकों का कर्तव्य है। न्यूनगण्ड को अपने मन में स्थान देना कदापि उचित नहीं है। उससे अपनी ही हानि होती है। अपने अपने गुण दोष समझकर गुणों को बढ़ाते हुए दोषों का निराकरण करते हुए अपना स्वाध्याय रखते जाना अत्यावश्यक है। सूरज से ही प्रकाश लेकर चाँद चमकता है। पर ऐसा होते हुवे भी वह अपने गुणों से अलग उतना ही चमकता है जितना कि सूरज अपने गुणों से।

पण्डित व्यंकटमखीकृत

‘चतुर्दण्डिप्रकाशिका’ का हिन्दी अनुवाद

अनुवादक : श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़.

(गताङ्क से आगे)

षड्जः शुद्धर्षभश्चैव गांधारोऽन्तरनामकः ॥ १६१ ॥
वराळीमध्यमश्चाथ शुद्धौ पंचमधैवतौ ।
काकल्याख्यनिषादश्चेदेतत् सप्तस्वरोदितः ॥ १६२ ॥
शुद्धरामक्रियाख्यातरागमेलोऽयमुच्यते ।
षड्ज एकार्षभे तिस्रो गांधारे पंचमध्यमे ॥ १६३ ॥
चतस्रः पंचमे त्वेका धे तिस्रः पंच नौ स्मृताः ।
इत्यस्य श्रुतयोऽस्माभिर्द्वाविंशतिरुदाहृताः ॥ १६४ ॥
भेदोऽयमेकपंचाशो मेलप्रस्तारके स्मृतः ।

१७ मेल शुद्धरामक्रिया

अनुवाद :– इसमें षड्ज, शुद्ध ऋषभ, अंतर गांधार, वराळी मध्यम, शुद्ध पंचम, धैवत, और काकली निषाद–ये स्वर होते हैं। षड्ज एक, श्रुतिका, ऋषभ तीन, गांधार पांच, मध्यम चार, पंचम एक, धैवत तीन और निषाद पांच श्रुतिका, इस प्रकार बाईस श्रुतियाँ पूरी होती हैं।
मेल–प्रस्तार में यह ५१ वाँ मेल है।

षड्जस्वरश्च ऋषभः पंचश्रुतिसमन्वितः ॥ १६५ ॥
साधारणाख्यगांधारो वराळीमध्यमस्तथा ।
शुद्धश्च पंचमश्चैव पंचश्रुतिकधैवतः ॥ १६६ ॥
कैशिक्याख्यानिषादश्चेदेतत्सप्तस्वरोदितः ।
मेलः सिंहरवे रागे वेंकटाध्वरिकल्पिते ॥ १६७ ॥
षड्जे तिस्रोऽथ ऋषभे पंचगे त्वेकिकैव मे ।
षडेवपंचमे त्वेका धे पंचैकैव नौ स्मृताः ॥ १६८ ॥
इत्यस्य श्रुतयः प्रोक्ता मया द्वाविंशतिः स्फुटम् ।
भेदोऽयमष्टपंचाशो मेलप्रस्तार इष्यते ॥ १६९ ॥

१८ मेल सिंहरव

अनुवादः– इसमें षड्ज, पंचश्रुति ऋषभ, साधारण गांधार, वराळी मध्यम, शुद्ध पंचम, पंचश्रुति ध, कौशिक निषाद–ये सात स्वर लगते हैं। व्यंकटमखी ने बनाये हुवे इस सिंहरव मेल में षड्ज तीन श्रुतिका, ऋषभ पांच श्रुति का, गांधार एक, मध्यम छः, पंचम एक, धैवत पाँच, निषाद एक श्रुतिका, हो कर बाईस श्रुतियाँ पूरी होती हैं। यह मेल–प्रस्तार में ५८ वाँ मेल है।

षड्जस्वरश्च ऋषभः पंचश्रुतिसमन्वितः ।
गांधारोऽन्तरसंज्ञश्च वराळीमध्यमस्तथा ॥ १७० ॥
शुद्धश्च पंचमः पंचश्रुतिको धैवतस्तथा ।
काकल्याख्यनिषादश्च कल्याणीमेलके स्वराः ॥ १७१ ॥
षड्ज एकार्षभे पंच गांधारे तिस्र एव मे ।
चतस्रः पंचमेत्वेको पंच धे तिस्र एव नौ ॥ १७२ ॥
इत्यस्य श्रुतयोऽस्माभिर्द्वाविंशतिरुदीरिताः ।
पंचषष्ठितमो भेदो मेलप्रस्तारके मया ॥ १७३ ॥
इत्थं प्रदर्शिता मेला लक्ष्यलक्षणसंगताः ।
एकोनविंशदस्माभिः संप्रति प्रचरान्ति ये ॥ १७४ ॥

१९ मेल कल्याणी

अनुवाद :–इसमें षड्ज, पंचश्रुति ऋषभ, अंतर गंधार, वराळी मध्यम, शुद्ध पंचम, पंचश्रुति धैवत, काकली निषाद–ये स्वर लगते हैं। षड्ज एक श्रुति का,

ऋषभ पाँच, गंधार तीन, मध्यम चार, पंचम एक, धैवत पाँच, और निषाद तीन श्रुतिका—इस प्रकार बाईस श्रुतियाँ पूरी होती हैं। मेल-प्रस्तार में यह ६५ वाँ मेल है। इस प्रकार इन १९ मेलों के नियम और स्वरूप समझाये गये हैं जो कि व्यवहार में चालू है।

अथेदानीं विचार्यन्ते रामामात्येन लक्षिताः।
मेलप्रकरणे मेलाः स्वरमेलकलानिधौ ॥ १७५ ॥
तथा हि विंशतिर्मेलानाह रामो विमूढधीः।
युज्यते तत्कथं वेति तत्पृच्छामो वयं पुनः॥ १७६ ॥
त्वदुक्तरीत्या सारंगनाटकेदारगौळयोः।
संप्राप्तमेकमलत्वं मेलाः स्युर्विंशतिः कथम् ॥ १७७ ॥
ननु विंशतिमेलानां मध्ये पंचदशस्वपि।
मेलेषु पंचमेलानामंतर्भावस्त्वयेरितः॥ १७८ ॥
अन्यस्य पुनरन्यस्मिन्नन्तर्भावो भविष्यति।
अंतराख्यानगांधारकाकल्याख्यनिपादयोः ॥ १७९ ॥
स्थाने प्रतिनिधित्वेन संगृह्येते यदा स्वरौ।
च्युतमध्यमगांधारच्युतपड्जनिपादकौ ॥ १८० ॥
तदा विंशतिमेलानां मध्ये पंचदशस्वपि।
मेलेषु पंचमेलानामन्तर्भावस्त्वयेरितः ॥ १८१ ॥
सालंगनाटकेदारगौळमेलद्वयेऽपि च।
अविशेषेण भवता संग्राह्यत्वे सकर्मकौ ॥ १८२ ॥
च्युतमध्यमगांधारच्युतपड्जनिपादकौ।
अन्यस्य पुनरन्यस्मिन्नन्तर्भावो भवेत्तदा ॥ १८३ ॥
ततो विंशतिमेलोक्तिव्याख्यातेयं दुरुत्तरा।
मेलानां विंशतेर्यानि लक्ष्माण्युक्तानि हि त्वया ॥१८४॥
तानि सर्वाणि दृश्यन्ते विरुद्धान्येव केवलम् ॥
तत्रस्थाविपुलाख्यानन्यायेन कतिचित् पुनः।
लक्षणानि प्रदश्यन्ते राम पश्चैव मोहितः॥ १८५ ॥
न हि तान्यत्र शक्यन्ते दूषणानि त्वयेरिते।
ग्रंथे गणयितुं दोषसहस्रमथने मया ॥ १८६ ॥
तथा हि भैरवो रागः शंकराभरणस्तथा।
गौडिरागश्च कथितास्त्वया श्रीरागमेलजाः ॥ १८७ ॥
तत्कथं भैरवशुद्धधैवतेनान्विता खलु।
शंकराभरणो रागोऽन्तरगांधारवांस्तथा ॥ १८८ ॥

स काकलीनिषादश्च गौडी रागस्त्वयं पुनः।
जातो मालवगौळाख्यरागमेलादिसंस्थितः ॥ १८९ ॥
रागाणां पुनरेतेषां जन्म श्रीरागमेलकः।
कथं विकत्थसे राम राम राम तव भ्रमः ॥ १९० ॥
यच्चोक्तं भवता शुद्धरामक्रीरागमेळकः।
पाडीरागाद्देशाख्यरागजन्म भवेदिति ॥ १९१ ॥
तद्दोषजातये राम रामस्मरणमानतु।
पाड्यार्द्देशिरागौ च प्रसिद्धौ गौळमेलजौ ॥ १९२ ॥
यद्यप्यदेवता राम रामबुद्धिविरामता।
देशाक्षीमेळ एवैष कैशिक्याख्यनिपादकम् ॥ १९३ ॥
प्राप्य कन्नडगौळः स्याद्गौळस्थातिमृपाघहा।
कन्नडगौळः श्रीरागमेलनतो मतो न किम् ॥ १९४ ॥
यच्च कन्नडगौळस्य मेले समुपजायते।
घंटारव इति प्रोक्तं पातकेनामुना पुनः ॥ १९५ ॥
सत्यं विमोक्ष्यसे राम रामसेतुं गतोऽपि न।
भैरवीमेलसंभूतो रागो घंटारवः खलु ॥ १९६ ॥
यद्यप्युक्तं त्वया नादरामक्रीरागमेलके।
साधारणाख्यगांधारः संग्राह्य इति तत्त्वतः ॥ १९७ ॥
अपूर्ववयकारत्वमावेदयति राम ते।
नादरामक्रियमेलगांधारोऽप्यन्तराभिधः ॥१९८ ॥
यच्चोक्तं रीतिगौळाख्यरागमेलश्च लक्षणम्।
शुद्धाः सरिगमाः पश्च पंचश्रुतिकधैवतः ॥ १९९ ॥
कैशिक्याख्यनिपादश्चेत्यथ रामक्रियस्तथा।
भैरवीरागमेलोत्थो रीतिगौळः प्रकीर्त्यते ॥ २०० ॥
शुद्धर्षभश्च गांधारः पंचश्रुतिकधैवतः।
यच्च केदारगौळाख्यरागमेलस्य लक्षणे ॥ २०१ ॥
संग्राह्यश्रुतषड्जाख्यनिपाद इति कल्पितम्।
तत्रस्थानैव शोचामि तव रामाभिधां पुनः ॥ २०२ ॥
कैशिक्याख्यनिपादो हि मेले केदारगौळके।
यदप्युक्तं त्वया राम हेज्जुज्जीरागमेलके ॥ २०३ ॥
काकल्याख्यनिपादस्तु संग्राह्य इति तत्पुनः।
अतितुच्छं यतस्तस्मिन्मेले शुद्धनिपादकः ॥ २०४ ॥
गृह्यते निखिलैर्लोकैर्वादकैर्गायकैरपि।
यच्चोक्तं भवता राम कांभोजीमेललक्षणम् ॥ २०५ ॥

गनी अन्तरकाकल्यौ रिधौ पंचश्रुती तथा।
शेषाः शुद्धाश्च समपाः कांभोजीमेलके त्विति ॥ २०६ ॥

तत्तावत्त्वदगीतज्ञबहिष्कार्यत्वसाधनम्।
कांभोजीरागमेलस्य कौशिक्याख्यानिषादकः ॥ २०७ ॥

इति नो वेत्ति किं वीणावादिनां गृहदास्यपि।
तस्माद्विकाररामोक्तान्मेलान्विश्वस्य वैणिकैः।
कांतारकूपे वेष्टव्या उद्धृत्य भुजमुच्यते ॥ २०८ ॥

इतिश्रीवेंकटेश्वरदीक्षितस्य कृतौचतुर्दण्डि प्रकाशिकायां चतुर्थ मेलप्रकरणं संपूर्णम्।

अनुवाद— अब रामामात्य पंडित ने "स्वरमेलकलानिधि" के मेल प्रकरण में जो मेल कहे हैं उनका विचार करेंगे। क्यों कि मूढ़ रामामात्यने बीस मेल कहे हैं तो हम उससे पूछना चाहते हैं कि क्यों कर ये बीस मेल हो सकते हैं? तुमने कही हुई रीति से सारंगनाट एवं केदारगौळ ये दोनों का स्वरूप एक ही हैं। बीस मेल कैसे होंगे? फिर (तुमने कहे हुए) बीस मेलों में से पांच मेल शेष पंधरा मेलों में ही आ जाते हैं। किसी दो वस्तुओं का जो भिन्न भिन्न हैं आपस में अन्तर्भाव नहीं हो सकता। जब अंतर गंधार एवं काकली निषाद के स्थानों में क्रमशः च्युतमध्यमगंधार एवं च्युतषड्जनिषाद प्रतिनिधि करके लिये जा सकते हैं। तब बीस मेलों में से पांच मेल बाकी बचे हुवे पंधरा मेलों में समाविष्ट हो जाते हैं। सालंगनाट और केदारगौळ इन दो मेलों में तो च्युतमध्यमगंधार और च्युतषड्जनिषाद ये जैसे के वैसे ही तुमने रखे हैं तो इनमें कोई भेद नहीं है एक से दूसरा बिलकुल मिल जाता है। अतएव बीस मेलों की तुम्हारी गिनती व्यर्थ है। बीस मेलों के जो नियम तुमने समझाये हैं वे सब शास्त्रविरुद्ध जान पड़ते हैं। उनमें से कुछ तो प्रचार की दृष्टि से अधुरे हैं। इन्ही में रामामात्य ने गलतियाँ की हैं। (हे रामामात्य!) तुमने लिखे हुए ग्रंथ में के दोषों की गिनती नहीं हो सकती; क्यों कि वे बहुत से हैं। देखो, भैरवी, शंकराभरण और गौडी ये राग तुमने श्रीराग मेल से उत्पन्न होते हैं ऐसा कहा है। परन्तु भैरवी में शुद्ध धैवत, शंकराभरण में अंतर गंधार और गौडी में काकली निषाद आते हैं; और गौडी मालवगौड मेल में से उत्पन्न होता है। फिर इन रागों की उत्पत्ति श्रीराग मेल से तुमने क्यों बताई? हे राम! कैसा तुम्हारा भ्रम! फिर तुम्हारे पाडी एवं आर्द्रदेशी इनकी उत्पाति शुद्धरामक्री मेल में कही है। उससे जो दोष उत्पन्न हुवा है उसके कारण तुम्हें अब रामस्मरण ही करना होगा। पाडी और आर्द्रदेशी ये गौड मेल के राग प्रसिद्ध हैं। हे राम! तुम्हारी अदेवता (निगुडेपण) एवं तुम्हारा बुद्धि नाश कैसा खोटा है कि जो तुमने कन्नडगौळ में कैशिकनिषाद होते हुवे भी उसको श्रीराग मेल में न रखते हुवे देशाक्षी मेल में ही कहा है। एवं घंटारव कन्नडगौळ मेल में से उत्पन्न होता है, ऐसा जो तुमने कहा है इस पातक से हे राम, तुम रामसेतु उल्लंघन करने पर भी मुक्ति न पावोगे। वास्तव में घंटारव तो भैरवी मेल में से उत्पन्न होता है। नादराम की मेल में साधारण गंधार लेना चाहिए, यह तुमने कहा है जो कि तुम्हारा अपूर्व कौशल्य दिखलाता है। नादराम की मेल में तो अंतर गंधार ही होना चाहिए। रीति गौळ राग के मेल का लक्षण तुमने शुद्ध सारिगम; प, पंच—श्रुति ध, एवं कैशिक निषाद ये स्वर बताये हैं और रीतिगौळ तुमने भैरवी मेल में बताया है। फिर केदार गौळ मेल में तुमने च्युतषड्ज निषाद कहा है, उसको देखते हुवे भी तुम्हारा नाम "राम" (किसने रखा?) कैसा है, इसका मुझे दुःख होता है। केदार गौळ में तो कौशिक

निषाद चाहिए। आगे चलकर हेजुज्जी राग के मेल में तुमनें काकली निषाद कहा है, वह भी गलत है। क्यौं कि उसमे शुद्ध निषाद ही सब गायक-वादक लेते हैं। कांभोजी मेल के लक्षण में तुमनें अंतर गंधार, काकली निषाद, पंचश्रुति रि-ध, एवं शुद्ध स, म, प,-स्वर कहे हैं। यह भी तुम्हारा कहना तिरस्करणीय है। कांभोजी मेल में तो कैशिक निषाद होना चाहिए-यह बात वीणा वादकों के घर की नौकरानी भी जानती है। अतएव रामामात्य के कहे हुवे भ्रामक मेलों को वीणाकारों ने सचमुच हाथ उठाकर जंगल में फेंक देना चाहिए।

इस प्रकार व्यंकटेश्वर **दीक्षित की रची हुई** चतुर्दण्डिप्रकाशिका **का चौथा मेल प्रकरण संपूर्ण हुआ।**

(क्रमशः)

मार्ग और देशी संगीत

लेखकः—श्री. जयदेव सिंह, नई दिल्ली.

हमारे संगीत शास्त्रों मे प्रायः यह लेख मिलता है कि संगीत दो प्रकार का है–मार्ग और देशी। देशी संगीत का तो कुछ वर्णन मिलता है, पर मार्ग संगीत क्या है इस पर ग्रंथकारों ने पर्याप्त प्रकाश नहीं डाला है। मार्ग संगीत नाना प्रकार की काल्पनिक अत्युक्तियों से इस प्रकार आच्छादित हो गया है कि उसके स्वरूप का पता लगाना अत्यन्त कठिन है। कोई कहता है कि मार्ग संगीत देवताओं का संगीत था, कोई कहता है कि वह मृत्युलोक से अब देवलोक को चला गया है।

श्री. शार्ङ्गदेवने 'संगीत रत्नाकर' के प्रथम अध्याय में कहा हैः—

मार्गो देशीति तद्द्वेधा तत्र मार्गः स उच्यते।
यो मार्गितो विरिञ्च्याद्यैः प्रयुक्तो भरतादिभिः॥ २२॥
देवस्य पुरतः शम्भोर्नियताभ्युदयप्रदः।
देशे देशे जनानां यद्रुच्या हृदयरञ्जकम्॥ २३॥
गीतं च वादनं नृत्यं तद्देशीत्यभिधीयते।

अर्थात् संगीत दो प्रकार का है–मार्ग और देशी। मार्ग वह है जिसकी खोज ब्रह्मादि देवों ने की, जिसका भरतादि मुनियों ने भगवान् शिव के सामने प्रयोग किया और जो अभ्युदयको निश्चय देने वाला है। देश–देश में भिन्न जनों की रुचि के अनुकूल हृदय-रञ्जक गीत, वादन और नृत्य को देशी संगीत कहते हैं।

प्रायः इसी प्रकार की बात सभी ग्रंथों में मिलती है। किसी ने यह नहीं बतलाया कि मार्ग–संगीत के लक्षण क्या हैं, उसकी क्या विशेषतायें हैं जिनके द्वारा हम उसे देशी संगीत से पृथक् कर सकें। एक कठिनाई यह भी है कि यदि प्राचीन ग्रंथों में मार्ग–संगीत के विषय में संकेत भी नहीं है तो इसके विषय में हम जो कुछ विचार करेंगे वह निराधार ही ठहरेगा। सौभाग्यवश, संगीत रत्नाकर में दो एक स्थानों पर ऐसे संकेत मिलते हैं, जिनके आधारपर हम यह अनुमान कर सकते हैं कि मार्ग-संगीत क्या रहा होगा।

पहिला संकेत कल्लिनाथ की टीका से मिलता है। "यो मार्गितो: विरिंच्याद्यैः" पर टीका करते हुए कल्लिनाथ कहते हैं "मार्गित्वान्मार्गः चतुर्षु वेदेष्वन्विष्य कृतत्वात्"। 'मार्ग' का खोजना, ढूंढना अर्थ होता है। चारों वेदों में से खोजकर जिस संगीत का प्रयोग हो, वह मार्ग–संगीत है।

दूसरा संकेत संगीत रत्नाकर के प्रबन्धाध्याय में मिलता है। इस अध्याय के आदि में ही गांधर्व और गान का भेद बतलाया गया है।

रञ्जकः स्वरसंदर्भो गीतमित्यभिधीयते।
गान्धर्वगानमित्यस्य भेदद्वयमुदीरितम्॥ १॥
अनादि सम्प्रदायं यद् गान्धर्वैः सम्प्रयुज्यते।
नियतं श्रेयसो हेतुस्तद्गान्धर्वं जगुर्बुधाः॥ २॥
यत्तु वाग्गेयकारेण रचितं लक्षणान्वितम्।
देशीरागादिषु प्रोक्तं तद्गानं जनरञ्जनम्॥ ३॥

अर्थात् रञ्जक स्वरसन्दर्भ को गीत कहते हैं। इसके दो भेद हैं–गांधर्व और गान। जिस गीत का अनादि सम्प्रदाय है, जिसका गान्धर्व लोग प्रयोग करते हैं, जो नियत है और श्रेय का हेतु है, उस गीत को बुद्धिमान् लोग गान्धर्व कहते हैं। जिस गीत की रचना वाग्गेय-कार करते हैं, जो लक्षणों से युक्त होता है, जिसका

देशी रागोंमें प्रयोग होता है और जो जनकरञ्जक होता है, उस गीत को गान कहते हैं।

इन श्लोकोंपर टीका करते हुए कल्लिनाथ कहते हैं:— "गांधर्वमार्गः। गानं तु देशीत्यवगन्तव्यम्। अनादिसम्प्रदायमित्यनेन गान्धर्वस्य वेदवदपौरुषेयत्वमिति सूचितं भवति। गानं तु वाग्गेयकारादि परतन्त्रत्वात्पौरुषेयमेव।" अर्थात् गान्धर्व गीत और मार्ग एक ही हैं। 'गान' को देशी समझना चाहिए। अनादि सम्प्रदाय कहने से यह सूचित होता है कि यह (गान्धर्व गीत) अपौरुषेय है। गान वाग्गेयकारों पर निर्भर है, अतः वह पौरुषेय है।

तीसरा संकेत एक और स्थल से मिलता है। शार्ङ्गदेवने कहा है कि संगीत क्रियात्मक कला है। अतः लक्ष्य (क्रिया) और लक्षण (शास्त्र) में जहाँ विरोध हो, वहाँ लक्ष्य अर्थात् क्रियाको ही प्रधानता दी जायगी।

यद्वा लक्ष्यप्रधानानि शास्त्रण्येतानि मन्वते।
तस्माल्लक्ष्यविरुद्धं यत्तच्छास्त्रं नेयमन्यथा॥

'एतानि शास्त्राणि' पर कल्लिनाथ की टीका है:— "देशीविषयाणीत्यर्थः" अर्थात् देशी संगीत में ही लक्ष्य (क्रिया) प्रधान है। देशी संगीत में ही जनरुचि के अनुसार संगीत की क्रिया बदलती रहती है। जब क्रिया बदल जाती है तो क्रिया और शास्त्र में विरोध हो जाता है। अतएव शास्त्र और क्रिया में सामञ्जस्य रखने के लिये क्रिया के अनुकूल शास्त्र में उचित परिवर्तन कर लिया जाता है। कल्लिनाथ के "शास्त्रविषयाणि" का "देशीविषयाणि" अर्थ करने से यह ध्वनित होता है कि देशी संगीत में ही लक्ष्य प्रधान है, मार्ग संगीत में नहीं। मार्ग संगीत का लक्ष्य जनरुचि के अनुसार बदलता नहीं रहता। उसका लक्ष्य (क्रिया) लक्षण (शास्त्र) से इतना नियंत्रित रहता है कि उसमें परिवर्तन नहीं हो सकता।

संक्षेप में इन तीनों संकेतों का हम इस प्रकार संग्रह कर सकते हैं:—

१—चारों वेदों में से खोजकर जिस संगीत का प्रयोग करते हैं, उसे 'मार्ग' संगीत कहते हैं। इसका एक निर्धारित पथ है। जनरुचि के अनुसार देशी संगीत के समान इसमें परिवर्तन नहीं होता रहता।

२— गान्धर्व गीत 'मार्ग' का पर्यायवाची है। इसका अनादिकाल से सम्प्रदाय चला आया है। सम्प्रदाय के विरुद्ध इसमें हेर-फेर नहीं कर सकते। वेद के समान यह अपौरुषेय है। यह वाग्गेयकारों पर निर्भर नहीं। गान में वाग्गेयकार रंजकता के लिये यत्र-तत्र परिवर्तन कर सकते हैं। अतः यह पौरुषेय है। गान देशी का पर्याय है।

३— मार्ग नियत है। उसमें रुचि के अनुसार परिवर्तन नहीं किया जा सकता।

४—मार्ग श्रेय का हेतु है।

५—देशी संगीत में ही लक्ष्य प्रधान है। मार्ग में लक्ष्य का लक्षण के विरुद्ध प्रयोग नहीं कर सकते।

अब देखना चाहिए मतंग मुनिने इस विषयमें क्या कहा है। "आलापादिनिबद्धो यः स मार्गः प्रकीर्तितः। आलापादिविहीनस्तु स च देशी प्रकीर्तितः" इससे यह पता चला कि मार्ग संगीत में आलापादि का नियम था, पर देशी संगीत में न था।

एक स्थान पर कल्लिनाथ ने देशी संगीत के विषय में एक बात कही है, जो ध्यान देने योग्य है:— "देशित्वं च तत्तद्देशमनुजमनोरञ्जनैकफलत्वेन कामचारप्रवर्तितम्।" अर्थात् देशी संगीत वह है जिसका उद्देश्य भिन्न भिन्न देशों के लोगों का मनोरञ्जन

मात्र हैं। वह "कामचार प्रवर्तित" है, नियमबद्ध नहीं है। उसे लोग अपनी इच्छानुकूल गाते बजाते हैं।

संगीत-रत्नाकर के प्रथम अध्याय के २२ वें श्लोक के 'देशी' शब्द पर टीका करते हुए कल्लिनाथ कहते हैं:—"देशीति, देश–शब्देन तत्रत्या जना लक्ष्यन्ते, तैर्यथेच्छं क्रियमाणायां गीतादि क्रियायामाचार्यकृता संज्ञा।" इसमें भी "यथेच्छं" शब्द ध्यान देने योग्य है। अर्थात् अपनी इच्छा के अनुकूल जो गीत गाया जाता था, जो नियम विशेष से जकडा न था, उसे देशी संगीत कहते थे।

ऊपर के सब उल्लेखों से यही प्रतीत होता है कि देशी संगीत वही था जिसे हम आज लोकगीत कहते हैं। तो फिर मार्ग-संगीत क्या था?

श्री रामस्वामी अय्यरने 'स्वरमेलकलानिधि' की भूमिका में इस मत का प्रतिपादन किया है कि सामगान ही मार्ग-संगीत था। परन्तु कुछ कारणवश यह मत सर्वथा मान्य नहीं। एक तो "आलापादि निबद्धो यः स मार्गः प्रकीर्तितः" यह सिद्ध करता है कि 'मार्ग' संगीत की पूर्णरूप से विकसित, अलंकृत, उत्कृष्ट शैली थी सामगान सरल, सहज संगीत था। वह आलाप, अलंकार आदि से भरा हुआ नहीं था। दूसरे, ऋषि वाल्मीकि का निम्नलिखित श्लोक यह सिद्ध करता है कि रामायण आदि मार्ग विधि से गायी जाती थी :—

"ततस्तु तौ रामवचः प्रचोदितावगायतां मार्गविधान-सम्पदा।" अर्थात् श्री रामचन्द्रजी के कहने पर लव और कुशनें 'मार्ग' विधिसे गाया। यदि केवल सामगान ही मार्गसंगीत था, तो उसके बहुत बाद की रामायण कैसे 'मार्ग' शैली से गायी गई। अतः सिद्ध है कि 'मार्ग' संगीत केवल सामगान न था। तो फिर मार्ग–संगीत क्या था?

वैदिक संगीत के आधार पर आलाप, अलंकार आदि से संपन्न हो कर संगीत का जो उत्कृष्ट विकास हुआ था उसे ही प्राचीन काल में मार्ग–संगीत कहते थे। अर्थात् गांधर्व संगीत ही मार्ग संगीत था। कल्लि-नाथ की टीका से एक उद्धरण दिया जा चुका है, जिसमें स्पष्टरूप से कहा है हि कि "गान्धर्वो मार्गः" यह प्राचीन समय में संगीत का एक व्यवस्थित, नियमित, अलंकृत, उत्कृष्ट स्वरूप था। वैदिक काल में भी जब सामगान के अतिरिक्त संगीत के मर्मज्ञ गान्धर्व लोग संगीत का सुन्दर स्वतंत्र कला के रूप में प्रयोग करते थे तो उसे गान्धर्व कहते थे यही गान्धर्व मार्ग संगीत था। गांधर्व की परिभाषा भरत ने यों की है:—"प्रीतिकारं पुनः गन्धर्वाणां च यस्माद्धि गान्धर्व-मुच्यते"। जिस संगीत से गन्धर्व अधिक प्रीति रखते थे, वह गान्धर्व कहलाया। अमरकोश के टीकाकार क्षीरस्वामीनें गन्धर्व के विषय में लिखा है, "गन्धर्वा-स्तुंबुरुप्रभृतयो देवगायकाः। देवों के गायक तुम्बरु इत्यादि गन्धर्व थे। तैत्तिरीय संहिता मे स्वान, भ्राज, अंधारि, बंधारि, हस्त, सुहस्त, कुशानु इत्यादि गन्धर्वों के नाम हैं। उस समय के शास्त्रीय संगीत को गन्धर्व वेद भी कहते थे।

शास्त्रों ने जो कुछ मार्ग-संगीत के विषय में कहा है, उसका पूर्वापर सम्बंध देखते हुए यदि उपपत्तिपूर्वक परीक्षा की जाय, तो यही निष्कर्ष निकलता है कि गान्धर्व ही मार्गसंगीत था। भरत के नाट्यशास्त्र के २८ वे अध्याय में गान्धर्व का लक्षण इस प्रकार दिया है:—

यत्तु तन्त्रीकृतं प्रोक्तं नानान्तोद्यसमाश्रयम्
गान्धर्वमिति तज्ज्ञेयं स्वरतालपदात्मकम्॥ ८॥
अत्यर्थमिष्टं देवानाम्॥ ९॥

अर्थात् जो गीत तार के वाद्य के साथ गाया जाता

हो, जिसमें नाना प्रकार के वाद्यों का समावेश हो, जो स्वर–ताल–पद से युक्त हो और जो देवों को अत्यन्त इष्ट हो उसे गान्धर्व कहते हैं। (१) तन्त्री के साथ गान तथा (२) स्वरतालपदात्मकता।

मतंगने देशी संगीत का जो वर्णन दिया है उसकी तुलना कीजियेः—"येषां श्रुतिस्वरग्रामजात्यादि नियमो न हि" अर्थात् जिसमें श्रुति, स्वरग्राम, जाति इत्यादि का नियम नहीं, उसे देशी संगीत कहते हैं। संगीत दो प्रकार का होता है–मार्ग और देशी। जिसमें श्रुति, स्वरग्राम इत्यादि का नियम न हो वह देशी संगीत बतलाया गया है। विपर्यय से यह सिद्ध हुआ कि जिसमें ये सब नियम हों, वह मार्ग संगीत है। भरत ने इस नियमवाले संगीत को गान्धर्व कहा है। अतः यह स्पष्ट हो गया कि गान्धर्व ही मार्ग संगीत था। भरत ने गान्धर्व संगीत के जो लक्षण दिये हैं उनमें दो बातें विशेष ध्यान देने योग्य हैं–एक तो तन्त्री के साथ गान, दूसरे स्वर, ताल और पदयुक्त होना। स्वर और ताल तो स्पष्ट ही है। 'पद' को समझना होगा। 'पद' के लिये छन्दो-विधान आवश्यक था। गान्धर्व संगीत में जो गति गाया जाता था, उसका छन्दोबद्ध होना आवश्यक था। इन लक्षणों से युक्त "गान्धर्व" ही मार्ग-संगीत था।

हम ऊपर कह चुके हैं कि जगह जगह पर लोग अपनी रुचि के अनुसार संगीत-शास्त्र के किसी नियम से बिना बंधे हुए जो 'धुनें' (ध्वनियाँ) गाते थे, उसे देशी कहते थे। कालान्तर में इन धुनों (ध्वनियों) में स्वरग्राम ताल इत्यादि नियम घुसे और ये ध्वनियाँ 'देशीराग' में परिवर्तित हो गयीं। अतः आलाप, तान इत्यादि अलंकारों से युक्त तथा स्वर, ताल इत्यादि से व्यवस्थित गान आधुनिक समय का मार्ग-संगीत है और नियम बन्धन से मुक्त, केवल रञ्जकता के लिये स्वेच्छानुकूल जो 'धुन' (ध्वनि) गायी जाती है, वह आधुनिक समय का देशी संगीत है। अतएव आधुनिक समय मे भी संगीत के मार्ग और देशी दो भेद हैं ही। प्राचीन समय और आधुनिक समय के मार्ग-संगीत में मुख्य भेद निम्नलिखित हैं:–

१–प्राचीन समय का मार्ग-संगीत षड्ज, मध्यम और गान्धार तीनों ग्रामों में बरता जाता था। आजकल का मार्ग-संगीत जिसे कुछ ग्रंथों ने 'देशी-राग' कहा है केवल षड्जग्राम का ही होता है। रामामात्य ने 'स्वरमेलकलानिधि' में (५।१७) देशी राग का लक्षण इस प्रकार बतलाया है:–

देशीरागाश्च सकलाः षड्जग्रामसमुद्भवाः।
ग्रहांशन्यासमन्द्रादि षाडवौडवपूर्णकाः॥

अर्थात् सभी देशी राग षड्जग्राम से निकलते हैं। प्रत्येक राग का अपना ग्रह, अंश, न्यास आदि होता है और राग के तीन भाग होते हैं– षाडव, औडव और संपूर्ण। इस पर विचार करने से स्पष्ट हो जायगा कि ग्रह, अंश, न्यास, षाडव, औडव, संपूर्ण इत्यादि लक्षण मार्ग-संगीत में भी पाया जाता है। भेद इतना ही है कि मार्ग-संगीत के लिये यह आवश्यक न था कि वह केवल षड्जग्राम का ही हो।

२–प्राचीन समय का मार्ग-संगीत वीणा इत्यादि वाद्यों के साथ गाया जाता था। आजकल के मार्ग-संगीत के लिये वीणा आवश्यक नहीं। वह केवल तम्बूरे के साथ गाया जा सकता है।

३–प्राचीन समय के मार्ग-संगीत के गीत छन्दोबद्ध होते थे। आजकल के मार्ग-संगीत के गीत में छन्द प्रायः नहीं के बराबर हैं।

४–प्राचीन समय का मार्ग-संगीत केवल श्रेय के

लिये होता था, आजकल के मार्ग-संगीत के लिये श्रेय का बन्धन नहीं।

५– प्राचीन समय का मार्ग लक्षण–प्रधान था, आजकल का मार्ग–संगीत लक्ष्य–प्रधान है।

अस्तु, यह कहना कि मार्ग–संगीत लुप्त हो गया, सर्वथा भ्रान्तिपूर्ण है। प्राचीन समय में गान्धर्व को ही मार्ग–संगीत कहते थे। प्राचीन समय का मार्ग–संगीत अब उसी रूप में वर्तमान नहीं हैं। परन्तु संगीत के मार्ग (वैज्ञानिक, शास्त्रीय) और देशी (धुनें) ये दो भेद सनातन और सार्वभौम हैं। ये दो सदा और सर्वत्र रहे हैं और रहेंगे। केवल समय–समय के मार्ग–संगीत के आदर्श और लक्षणों में भेद होता रहता है। विशेषज्ञों और साधारण लोग का संगीत सदा भिन्न होता है और मार्ग और देशी–संगीत इन्हीं दोनों स्वाभाविक भेदों के सूचक हैं।

संगीत का ग्रंथालय–एक योजना

लेखकः श्री. प्रभाकर नारायण चिंचोरे, एम्. ए., संगीतनिपुण.

प्राचार्य, माधव संगीत महाविद्यालय, ग्वालियर.

'संगीत' शब्द समुदायवाचि होने से उसके अंतर्गत गीत एवं वाद्य श्रव्यकला तथा नृत्य दृश्यकला का समावेश होता है। संगीत का आनंद अनुभव करने के श्रोत तथा चक्षु यही दो प्रमुख इंद्रिय माने जाते हैं। इस विषय की साधना एक प्रायोगिक अंग होने के कारण इतिहास, तर्कशास्त्र अर्थशास्त्र के भाँति एकांत में आराम–कुर्सी पर लेटे लेटे लंप के प्रकाश में केवल पुस्तकें पढ़कर ज्ञानार्जन करना कुछ अपूर्णसा ही है। आनंद अनुभव करने वाली व्यक्ति जिस प्रकार कर्ण एवं चक्षु का उपयोग करती है, उसी प्रकार शिक्षार्थी कान से सुनकर अपने उस्ताद का अनुकरण करता है। कला के सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्वरूप को आत्मसात करने में कान के तैयारी का महत्त्व संगीत विद्यार्थी के जीवन में अत्यधिक हो जाता है। कान का कच्चा, संगीत की हर बात से कच्चा रह जाता है।

विश्व की सभी संगीत प्रणालियों में कान की शिक्षा का महत्त्व माना जाता है। किन्तु आज प्रत्यक्ष में ऐसा प्रतीत होता है कि स्वरलिपि, निमिष मात्र में पढ़कर पाश्चात्य कलाकार कला का स्वरूप प्रकट करता है तो इसके विपरीत भारतीय कलाकार स्वरलिपि की पुस्तकें घर की अलमारियों में छोड़कर अपनी कला का प्रदर्शन खुद के कानपर ही विश्वास करते हुए करता है। अर्थात् एक कलाकार कान के बनिस्बत अपनी आँखों का

उपयोग अधिक करता है तो दूसरा आँखों के बनिस्बत कान का।

पाश्चात्य राष्ट्रों के प्रबन्धकारों की कृतियाँ तैयार होते ही मुद्रणालय की ओर भेजीं जाती हैं। देश की प्रत्येक रचना चाहे वह शास्त्रीय गीत हो अथवा लोक-गीत भिन्न भिन्न प्रकाशन संस्थाओं द्वारा मुद्रित हो कर सुरक्षित की जाती हैं व प्रत्येक कला प्रदर्शनके अवसर पर कलाकार आँखों द्वारा पढकर उनका प्रदर्शन करता है, तो उसके विपरीत भारतीय रचनाएँ मुखपाठ करते हुए उनकी सच्चाई-झुठाई कान से सुनकर निश्चित की जाती हैं। दोनो प्रणालियों का जो भिन्न भिन्न प्रकार है उसी के कारण भारतीय संगीत की कृतियाँ कम प्रमाण में स्वरलिपि बद्ध कराई जाती हैं। कुछ हद तक यह भी मानना पड़ेगा कि हमारी स्वरलिपि पाश्चात्यों की अपेक्षा कुछ अपूर्ण ही है। उसे कडाकड़ी के चिन्ह उपचिन्हों द्वारा परिपूर्ण कराने की हमें आवश्यकता भी नहीं पड़ी। राग स्वरूप प्रकट करने वाली स्वर-संगतियों के उच्चारण, स्वरविन्यास आदि का सही सहीं स्वरकरण होना एक तो असंभव है तथा उसके द्वारा रागोच्चारण की अपार सृष्टि भी सीमित हो जाने का भय होता है। संभवतः इसी कारणवश मोहनजोदारो की संस्कृति में अथवा वेदों की दुनिया में जिस देश में संगीत की स्वरलिपि निर्माण हो चुकी थी उस देश में संगीत के स्वरलिपि के वास्तविक प्रचार का कार्य अभी अभी बीसवीं शताब्दी के कुछ संगीतज्ञों द्वारा हुआ। भारतीय प्रबन्धकारों की कृतियाँ स्वरलिपि के अभाव के कारण या तो मिट गईं अथवा अपने वास्तविक स्वरूप को संदेहावस्था में छोड़ गईं। ४० वर्ष पूर्व प्राचीन गीत प्राप्त करना यानि लोहे से टक्कर झेलना था। किन्तु वह समस्या आज प्रायः नहीं के बराबर हो चुकी है। परंपरागत गीत प्रबन्धों की पुस्तकें बन गई हैं, व बन रही हैं, जिन्हें संगीत के ग्रंथालयों में योग्य स्थान मिलना उचित ही है। फिर भी ऐसे किसी संग्रह को ग्रंथालय मानना एक प्रकार से अर्धसत्य ही है।

संगीत के ग्रंथालय में साधारणतया प्राचीन, मध्य-कालीन एवं आधुनिक संगीत को समझाने वाले ग्रंथ होते हैं। संगीत से सम्बन्धित हर जानकारी से परिपूर्ण होते हुवे भी वह ग्रंथालय पूर्णरूप से समृद्ध ग्रंथालय समझना आज के वैज्ञानिक युग में उचित नहीं है। राष्ट्र के जीवन में शास्त्रीय विवेचनात्मक ग्रंथ व निबन्धों का अपना एक अटल महत्त्व होता है। इतिहास प्राप्त करना, कला अथवा शास्त्र का स्वरूप चिरजीवी करना, उसका उत्थान करना यह सब बातें ग्रंथों के अभ्यास द्वारा होती हैं। बड़े बड़े विचारप्रवर्तक, युगनिर्माता ग्रंथों के अध्ययन द्वारा ही होते हैं। परन्तु संगीत जैसी कला का प्रात्यक्षिक स्वरूप प्रकट करने में प्राचीन ग्रंथों का कलाकारों को कितना उपयोग होगा, यह कहना कुछ कठिन ही है। ऐसे कलाकारों को जनता चाहे अशिक्षित समझ ले; कला का अत्युच्च स्वरूप तो ऐसे ही चंद कलाकारों ने प्रकट किया हुआ सर्वज्ञात है। इस अवस्था में संगीत के ग्रंथालय का स्वरूप क्या होना चाहिए, ऐसा एक प्रश्न उपस्थित हो जाता है।

(१) साधारणतया ग्रंथालयों में प्राप्य, दुष्प्राप्य, अप्रकाशित, प्राचीनतम **पुस्तकों का संग्रह** किया जाता है उनके विभिन्न प्रकार के सूचि-पत्र (कॅटलॉगिंग) बनाना, अंक-चिन्हित (नंबरिंग) करना, यह एक कौशल्य विशेषता मानी जाती है। वेदकाल, पुराणकाल, महाकाव्यकाल, ग्राम-जाति-मूर्च्छनाकाल, बौद्धकाल, जैनकाल, राग-रागांगकाल, वैष्णवकाल, प्रबन्धगीतकाल ध्रुपदकाल, भक्तियुग, ख्याल-ठुमरी का समय, आंग्लसमय, वर्तमान व भविष्य इन काल-खंडों में संगीत के इतिहास

को विभाजित किया जा सकता है। श्रुति-स्वर चर्चा; सप्तक का गठन, राग विवेचन, प्रबन्ध-गीत रचना, ताल, वाद्य, नृत्यादि विषयों को लेकर भिन्न भिन्न प्रकार के सूचिपत्र तैयार कराना, वादन की पुस्तकों को स्वर प्रधान एवं ताल-प्रधान ऐसे दो प्रमुख अंगों में विभाजित करते हुए गज के वाद्य, मिज़राब के वाद्य, वितत, घन, सुषिर आदि उपविभागों में सूचिपत्र तैयार करना चाहिए। हर ग्रंथालय में विभिन्न विषयों को लेकर ग्रंथों का इस प्रकार विभाजन हो ता कि वाचकों को अपनी आवश्यकतानुसार किस विषय पर किस ग्रंथ का कौन सा प्रकरण पढ़ना है इसका यथार्थ ज्ञान सूचि-पत्रों द्वारा हो सके। अर्थात् यह कार्य करनेवाला व्यक्ति संगीत विषय का गंभीर व गहन अध्ययन किया हुआ होना आवश्यक है। ऐसी सूचियाँ बनाना: उच्चस्तरीय विद्यार्थियों के लिए शिक्षा का विषय है। पुस्तकों पर प्रेम करना, उनका योग्य उपयोग करना, उनकी देखभाल करना आदि के शिक्षा का प्रबन्ध शिक्षण संस्थाओं में होना इतना ही आवश्यक है जितना कि यमन-भूपाली की तानें।

(२) ग्रंथालय का दूसरा अंग **कान के तैयारी का प्रबन्ध**। इस विभाग में समस्त प्राप्य-अप्राप्य **ग्रामफोन रेकॉर्डों का संग्रह** व विशिष्ट प्रकार से बनाये हुए उनके सूचि-पत्र संस्था के उपयोगार्थ एवं सदस्यों के लिये पुस्तकों की भाँति वितरित करने हेतु रखा जावें। विभिन्न गीत प्रकार, गायन शैली (घरानों की विभिन्न गायकी), रागों की नामवार सूचि, परम्परागत गीतों का भिन्न भिन्न प्रकार का शृंगार, स्वर एवं शब्दोच्चारण की विविधता, वाद्य प्रकार व उनकी शैलियाँ आदि को लक्षित करने वाली सूचियाँ अध्यापन कार्य में बहुत प्रभावशाली सिद्ध होंगी। यदि वसंतराग सीखना हो तो वसंत राग के हर पहलू; हर पुर्जे का ज्ञान तालीम के पूर्व, साथ साथ व उनके पश्चात् विद्यार्थी कर सकेगा। वर्षों तक बेसुरे, बेताले विद्यार्थियों के साथ बैठकर 'सासा रे रे' के पाठ हथेलियों पर तालियाँ देते हुए सिखाते सिखाते कला का उच्च स्तरीय अभ्यास कायम रखना अध्यापक के लिए एक समस्या हो जाती है। ऐसी अवस्था में गायकी-ढंग सिखाना, विभिन्न गायन शैलियों के रागस्वरूप-स्वरोच्चार-शब्दोच्चारण आदि जटिल किन्तु मनोहारी विषय समझाने के लिए माने हुए कलाकारों की कृतियों का कितना लाभ हो सकेगा इसका विचार पाठक स्वयं कर सकते हैं।

(३) **टेप-रेकॉर्डों का संग्रह:**— संगीत उत्सव, सम्मेलन; रेडिओ कार्यक्रम, जलसों में गायी हुई कला-कृतियों को ध्वनिमुद्रित करके उनका विशाल संग्रह करना ग्रंथालय की तीसरी शाखा होगी। शिक्षार्थी इस संग्रह का समय समय पर उपयोग कर सके इस हेतु इसका भी कॅटलॉगिंग महत्त्वपूर्ण हो जाता है। यह कार्य कितना कठिन है इसका अनुभव स्वयं टेप-रेकॉर्डर का उपयोग करने वाले ही जान सकते हैं।

प्रत्यक विद्यार्थी का समय समय पर ध्वनिमुद्रण करते हुए उसे बार बार सुनाने पर अपनी त्रुटियाँ मिटाने की ओर अनायास ही उसका ध्यान आकृष्ट होगा। कला प्रदर्शन का गिरा हुआ स्तर ऊँचा उठाने में इस शाखा का उपयोग हो सकेगा। अप्राप्य ग्रामोफोन रेकॉर्डों का मुद्रणकार्य भी इसी शाखा में समाविष्ट होगा।

(४) **लोकगीतों का संग्रह:**—भारत जैसे सांस्कृतिक दृष्टि से अखंड किन्तु विशाल देश के ३६ करोड (वास्तव में ४५ करोड) जनता की अगणित गीत सम्पदा मुद्रित करके उनका संग्रह करना

कॅटलॉगिंग करना क्या एक एक व्यक्ति का या एक संस्था का कार्य है? सैकडों होनहार संगीत शिक्षा प्राप्त युवकों की सहायता से देशव्यापी (पंच वर्षीय) योजनाएँ बनाने पर अंश मात्र कार्य होना सम्भव है। किन्तु ग्रंथालयों द्वारा कुछ न कुछ प्रयास तो अवश्य हो जाना चाहिये। वेदों के मंत्रपाठ से लेकर जाति—गीति—प्रबन्ध—राग—वाणी के गायन का लुप्तप्राय इतिहास प्रकाश में लाने का महान् कार्य इन्ही लोक गीतों के संग्रह पर आधारित संशोधन से सम्भव होना एक सर्वमान्य सत्य है।

(५) **वस्तुसंग्रहालयः**—विशाल ग्रंथालय के साथ संगीत विषयक वस्तुओं का संग्रह उसकी पाँचवी शाखा हो सकेगी। संगीत रत्नाकर में उल्लेखित वाद्यों की नामवार सूची पढने के बाद आज के चंद वाद्यों को देखकर प्रत्येक संगीत प्रेमी के आँखों में आँसू आना स्वाभाविक है, क्या से क्या हुए है, इसका वह ज्वलंत उदाहरण है। इस दुरावस्था की रोकथाम कराने में ग्रंथालय का वस्तु-संग्रहालय अति आवश्यक हो जाता है। नूतन वाद्य निर्मिति, वर्तमान बनावट सजावट में सुधार आदि विषयों का अध्ययन ऐसे वस्तुसंग्रहालयों ही द्वारा हो सकेगा।

ग्रंथालय का वाचनकक्ष:— उपरोक्त विभिन्न शाखाओं को ध्यान में रखते हुए संगीत ग्रंथालयों का वाचनकक्ष भी एक विशिष्ट प्रकार का होना अनिवार्य हो जाता है। आधुनिक साधनों से सुसज्जित इस ग्रंथालयमें भारतीय संगीत की परम्परानुसार कर्ण तथा चक्षु दोनों इंद्रियों द्वारा शिक्षार्थी की संगीत साधना की व्यवस्था रहेगी। टेबल—कुर्सियों द्वारा सजाए हुए वाचन कक्ष के अतिरिक्त ग्रंथालय के साथ साथ 'लिसनिंग रूम,' अध्ययन कक्ष, स्टुडिओ, 'ऑडिटोरियम' की आवश्यकता होगी जहाँ शिक्षार्थियों को एकत्रित करते हुए विभिन्न विषयों पर टेप, ग्रामोफोन, रेडिओ, आदि द्वारा सप्रयोग व्याख्यान आयोजित किये जाय।

(७) **प्रकाशन विभागः**— इस प्रकार से संशोधनात्मक कार्य की जिम्मेवारी सम्हालकर चंद दिनों बाद ग्रंथालयको अपनी एक स्वतंत्र प्रकाशन शाखा भी खोलने की आवश्यकता पडे तो क्या आश्चर्य है।

ऐसा ग्रंथालय यानि एक सपना नहीं है। पाश्चात्य राष्ट्रों में कई ऐसी शिक्षण संस्थाएँ हैं जहाँ की इस प्रकार का कार्य उनके ग्रंथालयों द्वारा होता है। पाश्चात्य स्वरलिपि में लिखा हुआ हर एक ग्रंथ ब्रिटिश ब्रॉड-कास्टिंग कॉर्पोरेशन में सुरक्षित रक्खा जाता है; देशभर के विद्वान उसका उपयोग भी करते हैं। संगीत शिक्षा क्षेत्र की ज्येष्ठतम संस्थाएँ ऐसे विशाल ग्रंथालय की आकांक्षा रखना स्वाभाविक ही है, किन्तु उसकी पूर्व तैयारी प्रारंभ करना, यह भी हम सबों का एक कर्तव्य है।

'राग और रस'

लेखकः श्री. हेमचंद्र जोशी, गोरखपूर (उ. प्र)

सभी ललित कलाओं का मुख्य प्रयोजन रसानुभूति है। संगीत भी अन्यतम ललित कला है। अतः अन्य ललित कलाओं की भाँति संगीत के अभ्यास व श्रवण द्वारा भी हम रसानुभूति की अपेक्षा करते हैं। आचार्य मम्मट ने अपने अनुपम ग्रंथ 'काव्य-प्रकाश' में कहा है:—

"सकलप्रयोजनमौलिभूतं समनन्तरमेव रसास्वादन-समुद्भूतं विगलितवेद्यान्तरमानन्दम्।

काव्य के सब प्रयोजनों में मौलिभूत प्रयोजन आनन्द प्राप्ति है। यह आनन्द काव्य-श्रवण करते ही रसास्वादन द्वारा होता है तथा उस अवस्था में विषयान्तर की अनुभूति नहीं होती। मेरे विचार में संगीत के विषय में भी यह बात सर्वथा लागू होती है सुमधुर गीत अथवा वाद्य-संगीत द्वारा भी हमें अनिर्वचनीय आनन्द होता हैं, रसानुभूति होती है। उपनिषद कहते हैं, "अरा इव रथनाभौ कला यस्मिन्प्रतिष्ठिताः।" उस आत्मा अथवा ब्रह्म में ही सब कलायें प्रतिष्ठित हैं। जितनी भी कलायें हैं वह अपने शुद्ध सात्विक रूप में आत्मानुभव कराती हैं वह आत्मा आनन्दमय है। वह रसमय है। "रसो वै सः।"

इस संबंध में एक विचारणीय प्रश्न उपस्थित होता है। प्राचीन आलंकारिकों का मत है कि काव्य में रस अर्थ द्वारा अभिव्यक्त होता है। शब्दों से पहले अर्थ-प्रतीति होती है तथा अर्थ-प्रतीति के अनन्तर सहृदय के हृदय में रसानुभूति होती है। अर्थात् अर्थ रस-व्यञ्जक है। साथ ही आलंकारिकों का यह भी कथन है कि शब्दार्थ बिना भी रसाभिव्यक्ति होती है जैसे संगीत के स्वरों द्वारा। इस पर यह प्रश्न उठता है कि क्या यह संगीत का रस तथा काव्य का रस एक ही है। कुछ विद्वानों का मत है कि दोनों कलाओं द्वारा व्यज्यमान रस का स्वरूप एक ही है। दूसरे शब्दों में, जिस प्रकार काव्य द्वारा शृंगार, हास्य, करुण, वीर, रौद्र, भयानक, बीभत्स तथा अद्भुत रस व्यंग्य हैं, उसी प्रकार कण्ठ एवं तन्त्री संगीत से भी उपर्युक्त आठ रसों की अभिव्यक्ति होती है।

मेरा विनम्र मत इससे भिन्न है। स्वरों से अथवा स्वर-समुदाय-विशेष रागों से रसानुभूति होती है; किन्तु उस रूप में नहीं जिस रूप में काव्य द्वारा होती है। इस बात को अधिक स्पष्ट से समझने के लिये हमें संक्षेप में यह समझ लेना आवश्यक होगा कि रस क्या है। यह बात मानने में हमें कोई भी आपत्ति नहीं होनी चाहिए कि 'रस' और चाहे कुछ भी हो सर्व प्रथम वह आनन्द अवश्य है, जैसा पहिले कहा जा चुका है—"रसो वै सः"। वह आत्मा 'रस' है। जिस किसी बाह्य अथवा आभ्यन्तर विषय के ज्ञान में आनन्द होता है वह आनन्द "आत्मा" के स्वरूपभूत आनन्द का एक अंश है। "एतस्यैवानन्दस्यान्यानि भूतानि मात्रामुपजीवन्ति।" अतः यह सिद्ध है कि काव्य के नव रस, तथा कटु, अम्ल, लवण, आदि रसना के षड्रस एवं संगीत का रस-इन सब रसों का मुख्य उपादान आत्मानन्द है। किन्तु काव्य अथवा संगीत के रस में आत्मानुभूति ही न होने से यह आनन्द

अखण्ड अथवा निरुपाधि आनन्द नहीं है। इस रसानुभूति के अन्य उपादान भी हैं जिनके द्वारा वह रस अभिव्यक्त होता है। संगीत में वह उपादान स्वर हैं तथा काव्य में विभाव, अनुभाव, संचारी-भाव तथा स्थायी-भाव हैं। इन्हीं व्यञ्जकों के भेद से इनके द्वारा अभिव्यक्त रस में भी कुछ भेद अवश्य मानना पड़ेगा। इस बातको को अधिक स्पष्ट रूपसे समझने के लिये हमे काव्य द्वारा रसानुभूति तथा संगीत के द्वारा रसानुभूति की प्रक्रिया पर विचार करना होगा। पहिले काव्य को लें।

हम सब मनुष्यों के हृदय में रति, हास, शोक इत्यादि आठ स्थायी भाव संस्कार रूप में विद्यमान होते हैं। काव्य अथवा नाट्य में शकुन्तला आदि आलम्बन विभाव तथा उद्यान, चन्द्रिका आदि उद्दीपन विभाव, कटाक्ष, भुजाक्षेपादि अनुभाव एवं निर्वेदादि संचारी-भाव द्वारा वह रत्यादि-भाव अभिव्यक्त होता है तथा विभावादि के साथ उसी की चर्वणा होती है जिसे 'रस' कहते हैं। इस चर्वणा में आत्मा का भी स्फुरण होता है। कवि के अलौकिक शब्दार्थ की महिमा से 'विभावादि' 'तथा 'स्थायी' का 'साधारणीकरण' हो जाता है अर्थात् उनका 'स्व', 'मित्र', 'अरि' तथा 'तटस्थ' किसी से सम्बन्ध नहीं रहता। इसी व्यक्तिगत सम्बन्ध के विलयन के परिणाम स्वरूप ही हमें उस अलौकिक आनन्द की प्रतीति होती है। हमें अपने दैनिक जीवन में जो सुख मिलता है वह हमारे व्यक्तिगत सम्बन्धों से इतना सम्पृक्त होता है कि वह सुख आनन्द की भूमि तक नहीं पहुँच पाता। वह सुख सदा परिछिन्न होता है। कवि भी अपनी जिस अनुभूति को अपनी कृतियों में उपनिबद्ध करता है वह अनुभूति व्यक्तिगत होने पर भी व्यक्तिगत नहीं है। कवि अपनी रचना अपनी उत्कट व्यक्तिगत अनुभूति की दशा में नहीं करता किन्तु अपनी प्रकृतिस्थ दशा में वह अतीत अनुभूति को व्यक्तिगत सम्बन्धों का उच्छेदक, रचनोपनिबद्ध करता है। इस प्रकार अपरिच्छिन्न होने के कारण काव्य का रस अलौकिक होता है। फलतः हम देखते हैं कि काव्यगत रस में आत्मानुभव के अतिरिक्त विभावादिक तथा रत्यादिक की भी चर्वणा होती है। किन्तु इन उपादानों का पृथक् आस्वाद हमें नहीं मिलता। यह सभी उपादान समुदित रूप से परस्पर अपृथक् हमें आनन्दित करते हैं। यह ठीक वैसे ही होता है जैसे हमें एक शरबत के गुड़, मरिच, इत्यादि विभिन्न उपादानों का स्वाद पृथक् पृथक् नहीं मिलता किन्तु एक साथ समस्त रूप से मिलता है।

अब संगीत को लें। गायक अथवा वादक अपने सुमधुर कण्ठस्वर अथवा सुमधुर तन्त्री के आस्फालन एवं अपूर्व स्वर-संयोग द्वारा सहृदय श्रोता को ऐन्द्रिय जगत् से ऊपर उठा देते हैं। जिससे उसको विषयान्तर की अनुभूति नहीं होती और वह अन्तर्मुख हो जाता है। फलतः उसे झटिति आनन्द की, 'रस' अनुभूति होती है। संगीत का सम्बन्ध स्वरों से होने से संगीत-श्रवण -संभूत रस चर्वणा की प्रक्रिया लम्बी नहीं होती; इसमें अर्थ-प्रतीति के तथा विभावादि के साधारणीकरण का प्रश्न नहीं उठता। जैसा पहिले कहा जा चुका है, संगीत का सम्बन्ध केवल स्वरों से है। अतएव संगीत के 'रस' में केवल आत्मानुभव तथा स्वर-चर्वणा होती है। इससे यह स्पष्ट है कि संगीत का 'रस' अधिक शुद्ध है। उसमें आत्मा का स्फुरण काव्य की अपेक्षा अधिक होता है। इसी कारण तथा अर्थ प्रतीति एवं विभावादिक का व्यवधान न होने से संगीत का प्रभाव अधिक व्यापक है। संगीत श्रवण से सर्प आदि हिंस्र एवं मृग आदि मुग्ध पशु भी वश में हो जाते हैं तथा रोगी का रोग दूर हो जाता है। निद्राभंग से पीड़ित

रोगी भी सुषुप्तिमग्न हो जाता है। काव्य सुनाकर अथवा सुन्दर चित्र दिखाकर मृग अथवा सर्प वशीभूत होते हुए नहीं देखे गये।

इस प्रकार हमने देखा कि संगीत के स्वरों द्वारा भी रसाभिव्यक्ति होती है। इस रसानुभूति के दो उपादान हैं—आत्मानन्द तथा स्वरों का संयोग (कदाचित् ताल और लय भी)— इन दो कारणों से श्रोता को विषयान्तर का भान नहीं होता। वह संगीत में तन्मय हो जाता है और व्यक्तिगत सम्बन्धों से उठ जाने के कारण स्वरादि से अविछिन्न आत्मानन्द का अनुभव करता है। यह आनन्द रूप रस काव्य के श्रृंगारादि रस से भिन्न हैं, अवच्छेदक भेद के कारण। (काव्य के रस के अवच्छेदक—Determining Factors—रत्यादि हैं)

अब प्रश्न उठता है, राग तथा रस के सम्बन्ध का स्वरों के समुदाय विशेष को ही राग कहते हैं। यह समुदाय रञ्जकता का आपादन करता है—रञ्जतीति रागः। यहाँ पर 'राग' तथा 'मेल' में क्या अन्तर है, राग कितने होते हैं, इन सब प्रश्नों का हमें विचार नहीं करना है। स्वरों के समुदाय विशेष को राग कहते हैं, रञ्जकता इसका मुख्य लक्षण है—इतना ही समझना हमारे लिये इस प्रकरण में आवश्यक है। रञ्जकता तथा स्वरसमूह—विशेष होने के कारण रागों से रस प्रतीति होगी ही। उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट हो गया होगा कि रागों से भी जिस रस की अभिव्यक्ति होगी वह काव्य के श्रृंगारादिक रस नहीं हैं। कारण बतलाया जा चुका है। हाँ, यह बात और है कि किसी राग में कोई श्रृंगार—रस की कविता का पाठ किया जाय तो वहाँ श्रृंगार की अभिव्यक्ति होगी। किन्तु ऐसी दशा में राग कविता का उपकरण हो जाता है। उसके स्वतंत्र प्रयोग की इति श्री हो गई। हमारा विचार केवल स्वरोपात्त संगीत से है। रागों से अभिव्यक्त होनेवाले रस को हम दो भागों में बाँट सकते हैं—मृदु (Tender, mellow) तथा उदात्त (Sublime)। कुछ रागों की रस—प्रतीति में मार्दव गुण रहता है तथा कुछ अन्य रागों मे उदात्तता। जैसे कल्याण (यमन); भैरवी; खमाज, पीलु, बागीश्वरी (इस राग की 'ध़ मि' अथवा 'म प ध ग़' में करुण अभ्यर्थना निहित है), इत्यादि रागों में मृदुता होती है तथा भैरव, मालकौंस (इस राग की 'सा-म' संगति श्रोताओं को प्रबुद्ध सा करती है) तथा दरबारी आदि रागों में उदात्तता। प्रश्न उठ सकता है, तो क्या आलंकारिकों ने स्थायी भावों का विश्लेषण करके नव स्थायी भाव तथा उन्हीं के संवादी नव रसों की जो परिगणना की है वह असम्पूर्ण है। मेरा उत्तर है कि वह गणना अपूर्ण है। वह इसलिये कि संगीत के रागों का रस विलक्षण है। अथवा हम यों कह सकते हैं कि काव्य के विवेचन के लिये वह परिगणना पर्याप्त हो सकती है, किन्तु राग विवेचन के लिये नहीं। बल्कि कुछ विद्वान तो काव्य के विवेचन के लिये भी 'नव' संख्या को पर्याप्त नहीं मानते। उनके मत में "वात्सल्य" तथा "भक्ति" ये दो अतिरिक्त रस हैं। विश्लेषण से नये नये प्रकार प्रकाश में आ सकते हैं। अलंकार शास्त्र के चिंतन के उषःकाल में केवल तीन चार अलंकारों की मान्यता थी और अब....? एक बात और भी है। जिस समय आनन्दबर्धन आदि मनस्विजनों ने रस सम्बन्धी विचार किया उस समय 'रागदारी' संगीत का विकास नहीं हुआ था। उस समय जातियाँ थीं तथा उन जातियों में पद गाये जाते थे। आजकल की भाँति केवल "आकार" में अथवा "रे, ते, ने, नोम्" में घंटे दो घंटे तक केवल रागालाप नहीं होता था। अतः उन लोगों ने 'राग' के द्वारा व्यज्यमान श्रृंगारादि-विलक्षण 'रस' का विवेचन नहीं किया।

इस प्रकार हम देखते हैं कि रागों के दो भेद होते हैं—उदात्त तथा मृदु। हम यह नहीं कह सकते कि अमुक राग से शृंगार रस की अभिव्यक्ति होती है तथा अमुक राग से करुण की। प्रत्येक राग चाहे वह उदात्त हो अथवा मृदु, अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व रखता है। प्रत्येक राग का विशेष वातावरण होता है, एक विशेष भावरूप (Mood) होता है, एक विशेष मूर्ति होती है। इसलिए प्राचीन शास्त्रकारों का रस विशेष से सम्बन्ध न बताकर उनके चित्र बनाये हैं, उनकी मूर्तियों की चर्चा की है।

अन्त में एक शंका का उत्तर देना और आवश्यक है। कुछ लोग इस प्रकार प्रश्न करते हैं—कवि जब कविता लिखता है तो वह अपनी अनुभूतियों की अभिव्यक्ति करता है; किन्तु जब कोई गायक किसी राग की अवतारणा करता है तो उस समय वह उस राग में उसने जो 'अधिकार' (Mastery) अथवा कौशल प्राप्त किया है, केवल उसका प्रदर्शन करता है। उसमें उसका अपना कुछ नहीं है। प्रत्येक राग का वादी स्वर तथा संवादी स्वर और उसकी 'पकड़' नियत है। गायक के लिये उसमें नवत्व (originality) अथवा स्वकीयत्व प्रदान करने का अवकाश नहीं है। अर्थात् राग द्वारा रस प्रतीति नहीं होती अपितु कौशल प्रदर्शन होता है। इसका केवल एक उत्तर है। वह रस प्रकार है। कहीं भी एकान्त नवत्व पाना असंभव है। कहते हैं कि "अघटन घटना पटीसही माया का स्वामी ईश्वर भी प्रलय के बाद जो सृष्टि करता है उस समय वह प्राक्तन सृष्टि का अनुकरण मात्र करता है।" "सूर्याचन्द्रमसौ धाता यथापूर्वमकल्पयत्"। आलंकारिकों का मत है कि आदि कवि वाल्मीकि ने जीवन के सब अंगों का विवेचन अपने आदि काव्य रामायण में कर दिया। परवर्ती कवियों के लिये उन्होंने कुछ भी बाकी नहीं छोड़ा। तो क्या कालिदास, भवभूति आदि महाकवि वाल्मीकि का ही अनुरणन करते थे? उनके काव्य में क्या कोई भी नवत्व नहीं है? इस पर आनन्दवर्धनाचार्य कहते हैं कि ध्वनि के विभिन्न प्रभेदों का अवलम्बन ही नवत्व का बीज है। एक ही अर्थ को नाना ध्वनि प्रभेदों से ध्वनित किया जाता है। वह कहते हैं:—

"ध्वनेर्यः सगुणीभूत व्यंगस्याध्वा प्रदर्शितः। अनेनानन्त्यमायाति कवीनां प्रतिभागुणः ॥ १ ॥ अतो ध्वन्यतमेनापि प्रकारेण विभूषिता। वाणी नवत्वमायाति पूर्वार्थान्वय वत्यपि ॥ २ ॥" (ध्वन्यालोक—चतुर्थ उद्योत)

इसी प्रकार रागों के स्वरादि के नियत होने पर भी गायक अथवा वादक अपनी मनोदशा एवं विविध स्वर संयोग द्वारा नवत्व का निर्वाह करते हुए रसास्वादन करा सकता है। आनन्दवर्धनाचार्य ने स्पष्ट शब्दों मे उद्घोषित किया है कि इस संसार में अनेक सुकवि हुए हैं किन्तु कालिदास सदृश महाकवि—कविता कामिनी के विलास—दो तीन या पाँच छह ही हो सकते हैं।

"अस्मिन्नतिविचित्र कविपरम्परा वाहिनि संसारे कालिदासप्रभृतयो द्वित्रा पञ्चषा वा महाकवय इति गण्यन्ते।"

इसी प्रकार किसी देश में अच्छे अच्छे अनेक संगीतज्ञ प्रत्येक युग में पाये जाते हैं किन्तु सर्व शक्ति सम्पन्न गायक वा वादक एक युग में दो या तीन ही होते हैं। जहाँ तक प्रश्न है रागों का नियमबद्ध होना, अतएव स्वतन्त्रता के लिये अवकाश न होना—इसका उत्तर यही है कि नियम कलाकार की सहायता करते हैं, उसे बांधते नहीं। सर्वथा नियमाभाव विप्लव को जन्म देता है। संसार में शान्ति तथा आनन्द नियमानुकूल रहने से होता है। यदि सूर्य, चन्द्र आदि नक्षत्र

अपने नियम को छोड़ दे तो प्रलय ही हो जायगा। महाकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर का कथन है कि यह नियम हमारी प्रगति में सहायक होते हैं। पक्षी के पंख उसकी गति को अवरुद्ध नहीं करते अपितु उसके आकाश में उड़ने के साधन हैं। फिर कुशल कलाकार कहीं कहीं नियमोंका उल्लंघन भी करता है और न तो राग की हानि होती है न रस निष्पत्ति में बाधा।

उसी प्रकार राग के नियम भी रस के साधक हैं; बाधक नहीं। उन्हीं नियमों के अन्दर गायक अथवा वादक को कल्पना तथा चमत्कार के लिये प्रचुर अवकाश है। एक ही स्वर को नाना प्रकार से गाया जा सकता है। स्वरों के संयोजन, प्रयोग, संकोचन, स्फीति तथा विश्रान्ति आदि द्वारा गायक श्रोता को नाना अनुभूतियाँ करा सकता है। एक भाव-विमग्न, 'सुशारीर' तथा 'आयत्त-कण्ठ' गायक क्या नहीं कर सकता-आबाल-वृद्ध, पशु-पक्षी, देव-मानव को रस-विभोर करने की क्षमता रखता है।

संगीत में परम्परागत चीज़ों की महत्ता

लेखकः- श्री. **श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़.**

किसी एक नामांकित गायक से एक संगीत-प्रेमी सज्जनने पूछा, "गुरुवर, धृष्टता की क्षमा चाहता हूँ, परन्तु आपके मत से अच्छा गायक-वादक कौन है यह जानना चाहता हूँ।"

"बेटा," गायकवरने कहा, "संसार में गाना-रोना कौन नहीं जानता? गाने का अंग मनुष्य स्वभाव में ही है। तथापि संगीत विद्या की दृष्टि से हम लोग आदत, जिगर एवं हिसाब ये ती कसौटियाँ गुन की जाँच में मानते हैं। उपजत अंग-स्वभाव, परिश्रम अर्थात् नित्याभ्यास, स्वाध्याय एवं सुशिक्षा यही तीन कसौटियाँ हैं। इन तीनों में सौ नंबरी गुनी कचित् ही कहीं पाये जाते हैं। किसी में उपजत अंग-स्वभाव है, तो योग्य शिक्षा एवं अभ्यास की कमी है। किसी और को योग्य शिक्षा मिली है तो अंग-स्वभाव नहीं है, न उसनें अभ्यास रखा है। कोई अभ्यासशील है तो उसको यथायोग्य शिक्षा नहीं मिली है, न अंगस्वभाव ही उसमें है। इस प्रकार कम-अधिक होने के कारण गायकों में न्यूनाधिक गुण होता है। हम लोग सब से अधिक उस गुनी को मानते हैं कि जिसके पास परंपरागत गीत-प्रबंधों का भण्डार है। वैसे तो सिद्धकण्ठ गायक बहुत मिलते हैं, परन्तु कौव्वाल लोग, भजनी एवं थिएटर के गाने वाले कई ऐसे तनैत अर्थात् तैयार होते हैं कि संगीत व्यवसायी गायकों को भी कभी कभी उनसे हार खानी पड़ती है। अतएव कण्ठ की तैयारी में गुन का प्रमाण नहीं माना जाता। वास्तव में रागों के अंग-प्रत्यंगों का शृंगार दिखानेवाली विविध रस-रंग की

चीज़ों के भण्डार को ही हम लोग गुण समझते हैं। जिसके पास यह भण्डार हैं उसका अनुभव एवं कल्पना-शक्ति अवान्तर गायकों से अधिक हो, इसमें आश्चर्य की बात नहीं। ऐसे लोग राग के स्वभाव को चीज़ की गायकी को एवं उसमें प्रदर्शित की हुई मनोभावनाओं को यथायोग्य, स्वयम् समझते हुए एवं श्रोताओं को जचाते हुए गायन करते हैं, चाहे दो तानें तैयारी की वे कम ही क्यों न ले, और इन्हीं को हम लोग गुनी कहते हैं।"

गायकवर के यह उद्‌गार संस्मरणीय हैं। कला का आधार कलाकृति ही है। श्रेष्ठ कलावन्तो ने निर्माण की हुई दृश्य—श्राव्य—हृद्य प्रतिमाएँ कला के विकास के लिये आदर्श बन जाती हैं। ये कलाकृतियाँ होनहार कलावन्तों को मार्गदर्शक होती हैं। वरन् कला के स्वरूप, नियम धर्म इत्यादि के आधार ये ही उच्चतम कलाकृतियाँ होती हैं।

समस्त संसार के संगीत का आधार गेय पद हैं। गाना यह मनुष्यधर्म का एक अंग ही है। मनुष्य के कण्ठ में ठहरी हुई मधुर ध्वनि निकालने का सामर्थ्य रहता है। इस ठहरी हुई मधुर ध्वनि को नाद कहा जाता है, जिसमें संगीत का बीज है। ईश्वर का नाम लेते हुए अथवा अपनी सुख—दुःख की मनो भावनाएँ प्रकट करते हुए एक, दो, तीन, चार अथवा उससे भी अधिक स्वरों में ठहरी हुई कण्ठ ध्वनि को प्रथम कुछ छोटे छोटे साधे शब्दों में होते होते मनुष्य की वाणी, कविता एवं लयबद्ध पद्य—रचना में विकसित हुई। ऋग्वेद, सामवेद के मंत्र, फिर देवताओं के स्तोत्र, आरतियाँ, नाटक, यात्रा, मेलों के गेय पद, तदनन्तर प्रबन्ध, वस्तु, रूपकादि गीत; इत्यादि में विकसित होते हुवे अब इस समय ध्रुवपद, ख्याल, ठुमरी, टप्पा, चतरंग, त्रिवट, तराना, सरगम, लक्षणगीत, कजरी, चैती, सावन, झूला एवं दाक्षिणात्य प्रणाली में कीर्तन, कृति, तेवारम्, वर्णम्, पदम्, तिल्लाना, जावली इत्यादि गेय पदों के रूप में परम्परागत संगीत कला हम लोगों तक आ पहुँची है। ध्वनि-मुद्रण यंत्र साधन निर्माण होने से पूर्व संगीत के सभी आविष्कार गीत-प्रबन्ध एवं वाद्य-प्रबन्धों में ही मुद्रित होते थे। गायक-वादकों के पास वंश परम्परागत शिक्षा द्वारा यथासम्भव अपने मूल स्वरूपों में ये गीत प्रचलित रहते हुए चले आये हैं। प्राचीन तथा मध्य-कालीन इतिहासों में ध्वनिमुद्रण था ही नहीं न स्वरलिपि होती थी। कण्ठस्थ किये हुए सैकड़ों गीत-प्रबन्धों के ही द्वारा राग-रागिनियों के स्वरूपों का अभ्यास किया जाता था। संगीत शास्त्र भी जो कुछ था और है, सब इन्हीं गीत-प्रबन्धो पर आधारित है। गीत प्रबन्धों की स्वर-ताल रचना पर ही केवल विचार होने लगा, तब संगीतशास्त्र का उदय हुवा। इन गेय पदों को उनके शुद्ध स्वरूपों में गाना, इनकी स्वर-रचना को विस्तारपूर्वक सुस्वर कण्ठ में अलापना, वाद्य पर बजाना, एवं पदों के भावार्थ को तथा ध्वन्याकृति को मुद्रा, हावभाव, पादाघात द्वारा दिखाते हुए नृत्य करना "संगीत कला" कहलाती है। ये गेय-पद संगीत के आधारस्तम्भ हैं। उनको जब उनके शुद्ध स्वरूपों में गाया जाता है तब सुननेवालों पर विलक्षण संस्मरणीय परिणाम होता है। ये पद बड़े बड़े धुरीण गायक, नायकों के रचे हुए होते हैं। इन गीतों में प्राचीन, मध्यकालीन, अर्वाचीन सब प्रकार के नमूने हैं जो काल-गति के अनुसार नई नई कल्पना-सृष्टि का वैभव बढ़ाते हुए आये हैं। इन गीतों को गायक-वादकों की व्यावहारिक भाषा में 'अस्ताईयाँ' अथवा 'चीजें' कहा जाता है। इन चीज़ों में रागों के अंग-प्रत्यंग सुन्दरता-पूर्वक गढ़े हुए होते हैं, जिससे गाने वाला निरक्षर हो, शास्त्र का एक शब्द भी न जानता हो, राग शृंगार उसके शुद्ध स्वरूप के साथ भली भाँति कर सकता है।

ये गीत विविध प्रकार के, विविध गायन शैलियों में, विविध लयकारी में रागों को विविध स्थानों से छेड़ते हुए भिन्न भिन्न स्थान पर समाप्त करते हुए रचे हुवे होते हैं। एक एक राग में दसबीस ही नहीं, सैकड़ो रंगीलेरसीले गीत—ध्रुपद, ख़्याल, ठुमरी, टप्पा, तराने, त्रिवट, चतरंग, सरगम, लक्षणगीत, चैती, कजरी, सावन, झूला इत्यादि विविध ढंग के गेय-प्रबन्ध होते हैं। जिनके द्वारा रागों के स्वरूपों का विकास किया हुआ पाया जाता है। एक राग में जितने अधिक विविध प्रकार के गीत कण्ठस्थ हो उतना ही अधिक अधिकार राग पर प्राप्त होता है। जिसको सब से अधिक गीत परम्परागत कण्ठस्थ हो वह सबसे अधिक कसबी गायक माना जाता है। वास्तव में गायकों में गला फिरानेवाले तैयार गायक की अपेक्षा पुरानी चीज़ें अत्यधिक संख्या में उनके शुद्ध पाठों के साथ गानेवाला ही गायक अधिक माना जाता है। गला फिराने वाले तो कव्वाली, भजन, कीर्तन एवं नाटक के गीत गाने वालों में भी ऐसे तैयार पाये जाते हैं कि खानदानी गायक भी क्षण भर के लिये चकित होता है। पर जहाँ तानों की एवं उलटे सीधे ऊट्-पटांग, अव्यवस्थित अलापों की भरमार हो वहाँ न राग के माधुर्य के लिये न चीज़के सम्पूर्ण आविष्कार के लिये अवकाश है।

वर्तमान समय में तो पुरानी परम्परागत चीज़ों का स्थान डगमगा रहा है। इन चीज़ों की महत्ता पर संगीत व्यवसायी ओं में से भी कुछ गायकों का विश्वास नहीं सा प्रतीत होता है। कई गायकों को तो चीज़ पूरी आती ही नहीं, न उनको पूरी सीखने की आवश्यकता जँचती है। स्थायी के मुखड़े के दो शब्द मनमानी रीति से सम पर ला कर पटक देना, इतना ही उत्तरदायित्व चीज़ के सम्बन्ध में वे लोग समझते हैं।

इतनी निश्चिंतता का कारण संगीत शास्त्र के अर्वाचीन ग्रंथ भी हो सकते हैं, जिनमें हर एक राग का पूरा पूरा वर्णन विस्तारपूर्वक सोदाहरण दिया गया है। स्वरज्ञान हो व शास्त्रग्रंथ सामने हो फिर बुद्धिमान गायक-वादक को काहे की कमी? पुरानी चीज़ों से भी तो राग के उच्चार, लाग—डाँट, चलन ही का अनुभव लेना होता है। सो तो सब शास्त्र ग्रंथों में दिये ही हुए हैं। फिर क्या आवश्यकता चीज़ों की रटंती की? पर इसमें बड़ी भूल है। वास्तव में शास्त्र नियम कलाकृति में सहायता देने के लिये होते हैं। वे आदर्शों को, प्रतिमाओं को समझाने के लिये होते हैं। परम्परागत चीज़ों को कण्ठस्थ करने की आवश्यकता शास्त्र-नियमों के कारण मिट नहीं सकती। वे तो कंठस्थ करना हर एक गायक-वादक का कर्तव्य है। इस बात को केवल रटन्त विद्या का नाम दे कर हम लोग आजकल धुतकार देते हैं जन्मसिद्ध, स्वतःसिद्ध गायक को इस रटंत विद्या की क्या आवश्यकता? यही पक्की बात समझी जाने लगी है। अब हमारे बर्तमान गायकों में कितने जन्मसिद्ध, स्वतःसिद्ध हैं, इसका शोध करना एक बड़ी जटिल समस्या है। क्या जाने, क्या क्या मनोरंजक बातें इस संशोधन में निकलेंगी! जो सचमुच व्युत्पन्न, अद्वितिय सामर्थ्य रखने वाले कलाकुशल गायक-वादक गुणी होते हैं उनकी कलाकृति का, यद्यपि वह कलाकृति शास्त्रविहीन अर्थात् परम्परागत रूढ़ी से निराली भी हो, पर अपूर्व सौंदर्य, अपूर्व माधुर्य युक्त हो, तो अनुकरण सब लोग करते हैं वही एक रूढ़ी बन जाती है और कुछ समय बीतने पर इसी रूढ़ी का दिग्दर्शक शास्त्रनियम भी बनता है। भैरवी में तीव्र मध्यम, क्या जाने किस कलावन्त ने प्रविष्ट किया, पर इसी विवादी स्वर को एक ऐसे विलक्षण स्थान पर लगाया कि, अब तीव्र मध्यमवाला टुकड़ा भैरवी में जीवभूत हो गया है। जब तक यह टुकड़ा नहीं सुनाई देता तब तक

श्रोता को भैरवी अधूरी ही रही सी लगती है; सुननेवाले का जी नहीं भरता न गायक-वादक का ही जी भरता है पर यह सब मानते हुए भी यह कदापि नहीं हो सकता कि हर कोई मनमानी अपनी ही हाँके वह मान्य हो। सर्वसाधारण गायक-वादकों को पूर्व-परम्परा एवं रटंती से ही अपना मार्ग चलना है। जिसको चीज़ पूरी कण्ठस्थ नहीं, यदि सीख भी रखी हो तो वह पूरी गाने का अभ्यास न हो, केवल मुखड़ा ही मुखड़ा गाते हुए राग का विस्तार करनेवाला कोई गायक यदि राग सही सही गा सकता हो तो सिवाय इसके कि वह संगीत के शास्त्रीय ग्रंथों का अभ्यास करके गाता बजाता होगा, और क्या हो सकता है। प्रारम्भिक शिक्षा किसी सुरीले गायक अथवा वादक की निगरानी में हुई हो, आकार, इकार, उकार, सरगम, पल्टे, तानें आदि रट ली हों, नैसर्गिक कण्ठमाधुर्य प्राप्त हो, शास्त्रग्रंथों द्वारा राग नियम समझकर गा सकना कोई बड़ी बात नहीं। पर शास्त्रग्रंथों से ही रागों के नियमों का ज्ञान प्राप्त करने के पश्चात् उन्हीं शास्त्रग्रंथों को धुतकार देने की प्रवृत्ति आजकल हम लोगों में बढ़ रही है। न परम्परागत चीज़ों को, न शास्त्रनियमों को सम्हालकर आजकल गाना-बजाना होता है। केवल मनःपूत ऊटपटांग गलेबाज़ी पर ही जब राग का शृंगार दिखाई देने लगता है तब "इतो भ्रष्टः ततो भ्रष्टः" यह परिस्थिति देखकर सचमुच जी घबराता है। हमारी सर्वश्रेष्ठ सुंदर रागदारी संगीत का भविष्य संकट में गोते खाता हुआ प्रतीत होता ह। अभी हाल गुज़र हुए एक जगद्विख्यात कवि का भावना यह थी कि कलावन्त की कलाकृति क मार्ग में किसी प्रकार का, न परम्परागत नियमों का, न लोकाचार, शिष्टाचार का बन्धन होना चाहिए। कवि, गायक, चित्रकार, सचमुच निरंकुश हो तो ही उनके हृदय की मधुरता जैसी कुछ हो, व्यक्त हो सकती है। यदि यह तत्त्व स्वीकृत किया जाय तो हिन्दुस्तानी, कर्नाटकी, पाश्चात्य, पौर्वात्य, शिष्टसंमत, लोकसंमत, इत्यादि भेद संगीतसे मिट ही जाने चाहिए। चाहे राग हो, धुन हो, हार्मनी हो, ऑरकेस्ट्रा हो, संगीत का व्यक्तिगत ही आविष्कार हो सकता है। जिस किसी व्यक्ति के जैसा कुछ मन में आया, गा बजा दे सकता है। कहते ही हैं। "गाना रोना कौन नहीं जानता !" मनुष्यस्वभाव में ही यह है। रोनेमें अवश्य कोई राष्ट्रीय, सामाजिक, प्रादेशिक भेद नहीं होता। हिन्दुस्तानी रोना, कर्नाटकी रोना, पाश्चात्य रोना, पौर्वात्य रोना ये कोई अपने अपने स्वतंत्र नहीं होते। रोते तो सभी एकसे ही हैं। पर गाना ? गाने में अवश्य ये भेद माने जाते हैं। जब तक राष्ट्रीय, सामाजिक, प्रादेशिक भेद मनुष्यों के रीत-भात संस्कृति में रहेंगे तब तक संगीत में भी ये भेद रहेंगे। अखिल मनुष्य जाति का एक ही एक राष्ट्र बनेगा, एक ही एक संस्कृति बनेगी तब संगीत के भी ये भेद मिट जायेंगे और ऐसी परिस्थिति में जिस किसी ने जो कुछ गाया-बजाया और उसका परिणाम सब श्रोताओं पर अच्छा हुआ तो वह जग मान्य होगा। वह संगीत फिर अखिल मनुष्य जाति का संगीत होगा।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

— समाचार —

(हमारे संवाददाताओं द्वारा प्राप्त)

ग्वालियरः—

संगीताचार्य स्वर्गीय श्री राजाभैयाजी का प्रथम स्मृतिसमारोह

दिनांक २१—३—५७ गुरुवार को स्व. श्री राजाभैया पूछवालेजी का प्रथम स्मृतिसमारोह वर्षा आँधी होते हुए भी अत्यधिक श्रद्धापूर्ण वातावरण में धूमधाम से उनके निवासस्थान के समीप सम्पन्न हुआ। प्रथमतः उनके छायाचित्र को नगर की विभिन्न संस्थाओं द्वारा पुष्पहार अर्पित किये गये। बाद में पूर्व संकल्पानुसार गायनवादन की श्रद्धांजली समर्पित की गई। इसमें माधव संगीत महाविद्यालय के आचार्य श्री. प्रभाकर चिंचोरे तथा सर्वश्री नारायणराव गुणे, रामचन्द्रराव अग्निहोत्री, पं. बालाभाऊ उमडेकर, गोपीनाथ पंचाक्षरी, सारोलकर, केशवराव गडकर, भाऊसाहेब पंडित, द. स. पूछवाले, जोगलेकर, गजाननराव नातू एवं श्री राजाभैया के सुपुत्र बालासाहेब पूछवाले का गायन वादन दूसरे दिन प्रातः ९—३० बजेतक हुआ।

रातभर के इस आयोजन में सर्वश्री मेन्डसुरे, अनन्तराव कोठारी, रघुवर प्रसाद, रज्जन लाल, सरदार खाँ, रामनारायण, गोहदकर, नगरकर, मोरगांवकर आदि सज्जनों ने साथ—संगत का प्रबन्ध बड़ी लगनके साथ किया। आयोजन की सफलता में स्वर्गीय आत्मा के नगरास्थित सभी छात्रों ने आग्रहपूर्वक अंशदान दिया।

इंदोरः—

महान संगीतज्ञ श्री राजाभैया पूछवालेजी का प्रथम स्मृति दिवस समारोह

दिनांक २१—३—५७ को माधव संगीत महाविद्यालय, ग्वालियर, के भूतपूर्व प्राचार्य तथा राष्ट्रपति द्वारा सन्मानित संगीताचार्य स्व. श्री राजाभैया पूछवालेजी का प्रथम स्मृति समारोह स्थानीय शासकीय संगीत महाविद्यालय में प्राध्यापक तथा विद्यार्थियों द्वारा बड़ी धूमधाम से मनाया गया। कार्यक्रम ' वन्देमातरम् ' से शुरू हुआ। तत्पश्चात् संगीत महाविद्यालय के आचार्य श्री गोलवलकरजी ने पंडित राजाभैयाजी की जीवनी पर तथा उन्होंने की हुई संगीत की कष्टमय साधना, निर्लोभ विद्यादान एवं उनके सच्चरित्रपर विस्तृत प्रकाश डाला। इसके पश्चात् सौ घाटे, प्रा. राजूरकर इनका सरस तथा प्रभावी गायन हुआ। श्री. चुन्नीलालजी के पखावज वादन के साथ ही श्री गोलवलकरजी का गायन हो कर समस्त कलाकारों ने अपनी श्रद्धांजली अर्पित की। श्रोताओं में सर्वश्री मुझुमदार, गुळवणी आदि उपस्थित थे। कार्यक्रम लगभग चार घंटों तक अत्यंत सफलतापूर्वक सम्पन्न हुआ।

भूपालः—

भूपाल संगीत परिषद में संगीत कार्यक्रम

उपरोक्त संस्था की ओर से दिनांक १८—४—५७ को साप्ताहिक संगीत कार्यक्रम का आयोजन किया गया। इस कार्यक्रम में स्थानीय तथा राजस्थान के कलाकार एवं उच्च अधिकारी वर्ग तथा प्रतिष्ठित सज्जन उपस्थित थे।

कार्यक्रम का प्रारंभ मंगलाचरण से हुआ। इसके बाद राजस्थान के कलाकार श्री सरदार खाँ का ख्याल गायन हुआ। तदनंतर श्री मार्टिन का बेला वादन व अन्य स्थानीय कलाकारों के कार्यक्रम हुए।

भूपाल संगीत परिषद् की ओर से उपकुलपति श्री. रातंजनकरजी का सन्मान

गत अप्रैल में भूपाल संगीत परिषद् की ओर से इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय, खैरागढ़ के माननीय उपकुलपति संगीताचार्य श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकरजी का सन्मान किया गया। इस कार्यक्रम में परिषद के सदस्य एवं कलाकार तथा प्रतिष्ठित सज्जन उपस्थित थे।

सर्व प्रथम परिषद के कलाकारों ने सरस्वती वन्दना की। इसके बाद परिषद के अध्यक्ष श्री चंद्वासकरजी ने श्री रातंजनकरजी का परिचय दिया। तदनंतर श्री रातंजनकरजी ने अपने मधुर गायन से परिषद को प्रत्युत्तर तथा धन्यवाद प्रदर्शित किये। आपके साथ बेले पर श्री मार्टिन एवं तबले पर श्री कठाले ने संगत की।

बम्बई:-

स्थानीय भारतीय विद्याभवन के भारतीय संगीत शिक्षापीठ द्वारा संस्थापित 'संगीतवृन्द' की ओरसे दिनांक १५ मार्च १९५७ को आचार्य श्री चिदानन्द नगरकरजी का गायन एवं दिनांक २२ अप्रैल १९५७ को प्रसिद्ध सरोदवादक श्री अली अकबर खाँ का सरोद-वादन आयोजित किया गया था। 'संगीत-वृन्द' के सदस्यों के अतिरिक्त अतिथियों की संख्या काफी तादाद में इन कार्यक्रमों में उपस्थित थी। इन दोनों कार्यक्रमों को उपस्थित श्रोताओं ने पसंद किये।

उज्जैन:--

उज्जैन के सुप्रसिद्ध गायक स्व. काकाजी पुणेकर का स्मृति दिवस

दि. २९-५-५७ को उज्जैन के सुप्रसिद्ध गायक स्व. काकाजी पुणेकर का स्मृति दिवस मनाया गया। पं. कृष्ण शंकर शुक्ल 'संगीत सुधाकर' ने लगभग डेढ़ घण्टे तक हार्मोनियम पर एकल (सोलो) वादन कर श्रोताओं को मंत्रमुग्ध कर दिया। प्रा. नटवरलाल शाह, श्री. प्यारेलाल श्रीमाल, श्री. मधुसूदन दवे तथा यदुनन्दन दवे आदि ने कार्यक्रम में भाग लिया। इस प्रकार स्व. काकाजी को श्रद्धाञ्जली अर्पित कर यह कार्यक्रम अत्यन्त सफल रहा।

राग पटदीप – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. के. रा. शिरढोणकर, ग्वालियर.

बरखा ऋत ये सैंय्या रे मान मान, अनत गाम
जिन जैहो जिया डर पावे । घन गरजे घन बिजरी
चमके, नन्ही नन्ही बूंदन मेहा बरसे, तुम बिन कैसे कटे रैन ॥

स्थायी

नि़	सा
ब	र

											म				
ग॒म	पनि	सांगं॒	रींसां	निरीं	सांसां	ध	म	प	—	—	ग॒	—	म	पनि	सां
खाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऋ	त	ये	ऽ	ऽ	सैं	ऽ	य्या	रेऽ	ऽ
०				३				×				२			
			म					सा		म					
—	—	—	ग॒	ग॒	री	—	सा	नि़	सा	ग॒	म	प	नि	सां	गं॒
ऽ	ऽ	ऽ	मा	न	मा	ऽ	न	अ	न	त	गा	ऽ	म	जि	न
०				३				×				२			
सां			नि		म					नि					
रीं	—	सां	ध	प	ग॒	—	म	पनि	सां	धप	मग॒	रीसा	नि़सा,	नि़	सा
जै	ऽ	हो	जि	या	ड	ऽ	र	पाऽ	ऽ	वेऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ,	ब	र
०				३				×				२			

अंतरा

म												सां			
ग॒	म	प	नि	सां	—	सां	सां	प	नि	सां	गं॒	रीं	रीं	सां	—
घ	न	ग	र	जे	ऽ	घ	न	बि	ज	री	ऽ	च	म	के	ऽ
०				३				×				२			
				नि						ध		नि			
नि	नि	नि	सां	ध	—	म	म	प	नि	नि	सां	ध	ध	प	—
न	न्ही	न	न्ही	बूं	ऽ	द	न	मे	ऽ	हा	ऽ	ब	र	से	ऽ
०				३				×				२			
				नि				म	म						
म	प	नि	सां	ध	—	प	—	प	ग॒	—	म	ग॒	री,	नि़	सा
तु	म	बि	न	कै	ऽ	से	ऽ	क	टे	ऽ	रै	ऽ	न,	ब	र
०				३				×				२			

राग हमीर—मसीतखानी गत--त्रिताल

रचयिता : श्री. विक्रमादित्य सिंह निगम, लखनऊ,

स्थायी

पप
दिर

मं	पप	ग	म	सां ध	ध	ध	धध	सां ध	निनि	सां	रीं	सां	नि	ध,	पप
दा ३	दिर	दा	रा	दा ×	दा	रा	दिर	दा २	दिर	दा	रा	दा ०	दा	रा,	दिर
मं	पप	ग	म.	मं प	पप	ध	प	ग	मम	री	सा	सांनि	ध	प,	पप
दा ३	दिर	दा	रा	दा ×	दिर	दा	रा	दा २	दिर	दा	रा	दिर ०	दा	रा,	दिर

अंतरा

प	पप	सां	सां	सां	सांसां	रीं	सां	सां ध	सां ध	सां	सांरीं	सां	निनि	ध	प
दा ×	दिर	दा	रा	दा २	दिर	दा	रा	दा ०	दा	रा	दिर	दा ३	दिर	दा	रा
मं प	पप	ध	प	ग	मम	री	सा	सांनि	ध	प,	पप	मं	पप	ग	म
दा ×	दिर	दा	रा	दा २	दिर	दा	रा	दिर ०	दा	रा,	दिर	दा ३	दिर	दा	रा

तोड़े

टीपः— निम्नलिखित तोड़े चौगुन की लय में बजेंगें अर्थात् जिस लय में गत बजेगी उसकी चौगुनी लय में तोड़े बजेंगेः—

१—	सांनिधप	मंपधप	गमरीसा	निसारीसा	गमधप	धानिसांरीं	सांनिधप	मंपगम	सां ध
	दारादारा ०	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा २	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दा ×

२—	गमरीसा	निसारीसा	गमधप	मंपधनि	सांरींसांनि	धपधनि	सांनिधप	मंपगम	सां ध
	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दा
	०				३				×
३—	गमरीसा	निसारीसा	गमधप	निसांरींसां	गंमंरींसां	धनिसांरीं	सांनिधप	मंपगम	सां ध
	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दा
	०				३				×
४—	निसांरीं,ध	निसां,मंप	ध,गमरी	सारीसा—	गमधप	धनिसांरीं	सांनिधप	मंपगम	सां ध
	दारादा,दा	रादा,दारा	दा,दारादा	दारादाऽ	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दा
	०				३				×
५—	सांनिधप	मंपधनि	सांरींसांनि	धपमंप	धनिधप	मंपधप	गमरीसा	निसागम	सां ध
	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दा
	०				३				×
६—	सांरींगंरीं	सांनिधप	मंपधप	गमरीसा	मंपगम	सां ध—,मंप	सां गमध—,	मंपगम	सां ध
	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दाऽ,दारा	दारादाऽ,	दारादारा	दा
	०				३				×
७—	सांनिधनि	धपमंप	धग—म	सां ध—निसां	निधमंप	रींपगम	रींसा—प	मंपगम	सां ध
	दारादारा	दारादारा	दादाऽर्दा	दाऽदारा	दारादारा	दारादारा	दाराऽदा	दारादारा	दा
	०				३				×
८—	सा—सांरीं	सांनिधप	प—मंगं	रींसांनिध	निरींसांनि	धप,पप	मं—पप	ग—म—	सां ध
	दाऽदारा	दारादारा	दाऽदारा	दारादारा	दारादारा	दारा,दिर	दाऽदिर	दाऽराऽ	दा
	०				३				×
९—	मंपधनि	सांरींगंरीं	सांनिधप	मंपधनि	सांनिधप	मंपधप	गमरीसा	निसागम	सां ध
	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दारादारा	दा
	०				३				×

१०— सांनिधप	मंपधनि	धपमंप	धमंपग	मरीगम	धपगम	रीसा—,मं	पग—म
दारादारा	दारादारा	दारादारा	दादारादा	रादादारा	दारादारा	दाराऽ,दा	रादाऽर्दा
२				०			

ध——,मं	पग—म	ध——,मं	पग—म	सां ध
दाऽऽ,दा	रादाऽर्दा	दाऽऽ,दा	रादाऽर्दा	दा
३				×

राग चन्द्रकान्त

लेखक : श्री. श्रीपद बन्द्योपाध्याय, दिल्ली.

चन्द्रकान्त यह राग कल्याण मेल के प्रमुख रागों में से एक है।
इसके आरोह में मध्यम वर्ज्य है, अतः इसकी जाति षाडव-सम्पूर्ण है।
इसमें गंधार वादी एवं निषाद संवादी स्वर हैं।
रात्रि के प्रथम प्रहर में गाया-बजाया जाता है।
इसका विस्तार-क्षेत्र शुद्धकल्याण राग के समान मन्द्र तथा मध्य सप्तक में होता है।
मध्यम व धैवत इस राग में दुर्बल रहते हैं।
इसका आरोहावरोह स्वरूप इस प्रकार है :—

सारे—गरेसा, गपरेसा, पमंग, धपमंग, धपसां--, निरेंसां, सांनिधप, निधपमंगरे, गपगरेसा।

मसीतखानी गत—त्रिताल (विलम्बित)

स्थायी

																नि नि सा सा
																दिर
प निधनि	पप	प नि	री	री ग	री	सा	रीरी	प	पप	प नि	री	नि धनि	प नि	सा;		नि नि सासा
दाऽऽ	दिर	दा	रा	दा	रा	दा	दिर	दा	दिर	दा	रा	दाऽ	दा	रा;		दिर
३				×				२				०				

अंतरा

ग	(रीरी) पप	री	ग	ध	मंमं	ग	प	(प) री	निनि	सा	री	(सा) ग	री	सा;	(निनि)(रीरी) सासा
दा ३	दिर	दा	रा	दा ×	दिर	दा	रा	दा २	दिर	दा	रा	दा ०	दा	रा;	दिर (दिर)

रज़ाखानी गत–त्रिताल (मध्यलय)

ग	रीरी	सा	नि	–	सा	निध	नि	प	–	–	(सा) नि	–	री	ग	री
दा ०	दिर	दा	रा	ऽ ३	दा	ऽऽ	र्दा	दा ×	ऽ	ऽ	दा	ऽ २	र्दा	दा	रा
(सा) नि	–	री	सा	–	–	(नि) सा	गग	री	(ग) प	–	प	ध	प	मं	(ग) प
दा ०	ऽ	र्दा	दा	ऽ ३	ऽ	दा	दिर	दा ×	दा	ऽ	र्दा	दा २	रा	दा	दा
–	प	री	सा	नि	सा	सा	निध	री	नि	सा	–	नि	ध	नि	री
ऽ ०	र्दा	दा	रा	दा ३	रा	दा	ऽर	दा ×	रा	दा	ऽ	दा २	रा	दा	रा

राग चन्द्रकौंस – एकताल (विलम्बित)

रचयिता : श्री. स. आ. महाडकर, भूपाल.

तुमबिन ना कोऊ या जगमें उपकारी मों पर ।
हूँ तो अधम बहु बिध मूढ़ मंद अतही, दुःख
हरो बिनत 'सुघर' ॥

स्थायी.

म						म		ग			
गम	गसा	(सा)नि	साग	सा	—	ग	म	म	—	(म)ग	—
तुऽ	मऽ	बिऽ	नऽ	ना	ऽ	ऽ	ऽ	को	ऽ	ऊऽ	ऽ
३		४		×		०		२		०	
सा				ध				म	म		
गनि	सा	नि	ध	सा	सा	सा	—	ग	ग	म	—
याऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ज	ग	में	ऽ	उ	प	का	ऽ
३		४		×		०		२		०	
म				म		म		म		ग	
गमधनिसां	—	नि	ध	ध	म	ग	म	ग	—	निसा	सा
रीऽऽऽऽ	ऽ	ऽ	ऽ	मो	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽऽ	र
३		४		×		०		२		०	

अंतरा

म		नि						सां	सां		
ग	म	ध	नि	सां	सां	सां	—	नि	नि	सां	सां
हूँ	ऽ	तो	ऽ	अ	ध	म	ऽ	ब	हु	बि	ध
३		४		×		०		२		०	
सां				सां					मं		
नि	—	सां	—नि	गं	—	सां	—	गंगंसांनिसांगंमं-	गं	सां	निध
मू	ऽ	ढ़	ऽऽ	मं	ऽ	द	ऽ	अऽऽऽऽऽऽऽ	ऽ	त	हीऽ
३		४		×		०		२		०	
		म				म		म		म	
म	ध	ध	निसांनि	ध	म	गमधनिसां	निध	ध	म	ग	निसा
दुः	ऽ	ख	ऽऽह	रो	ऽ	बिऽऽऽऽ	नत	सु	घ	ऽ	ऽर
३		४		×		०		२		०	

राग चन्द्रकौंस–त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. सं. आ. महाडकर, भूपाल.

नैनन नींद हिरानी सखी, जबतें देखी
सपने मूरत, तन मन सों बौरानी सखी ।
इत उत जावत मन मोरा सजनी, हेरत हेरत
मन पछतानी, ना बीतत अब 'सुधर' रजनी सखी ॥

स्थायी

म						सा				म					
ग॒	म	ग॒	सा	(सा)	—	ध़	नि़॒	सा	—	ग॒	—	म	—	मं	मं
नै	ऽ	न	न	नीं	ऽ	द	हि	रा	ऽ	ऽ	ऽ	नी	ऽ	स	खी
०				३				×				२			
सा		नि							म			म			
नि़॒	सा	ध़	नि़॒	सा	—	सा	—	सा	ग॒	म	—	ग॒	म	ग॒	सा
ज	ब	तें	ऽ	दे	ऽ	खी	ऽ	स	प	ने	ऽ	मू	ऽ	र	त
०				३				×				२			
सा		म													
नि़॒	सा	ग॒	म	धनि॒	सां	सां	—	नि॒	—	ध	—	मं	—	ग॒	सा
त	न	म	न	सोंऽ	ऽ	बौ	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	नी	ऽ	स	खी
०				३				×				२			

अंतरा

म	म			नि								नि	सां		
ग॒	ग॒	म	म	ध	—	नि॒	नि॒	सां	सां	सां	—	ध	नि॒	सां	सां
इ	त	उ	त	जा	ऽ	व	त	म	न	मो	ऽ	रा	स	ज	नी
०				३				×				२			
नि				मं											
ध	नि॒	सां	मं	गं॒	मं	गं॒	सां	गं॒	सां	नि॒	सां	गं॒सां	नि॒सां	नि॒	ध
हे	ऽ	र	त	हे	ऽ	र	त	म	न	प	छ	ताऽ	ऽऽ	नी	ऽ
०				३				×				२			
म	ध	नि॒	सां	नि॒	नि॒	ध	ध	म	ध	नि॒गं॒	सां	नि॒	धम	ग॒म	ग॒सा
ना	ऽ	बी	ऽ	त	त	अ	ब	सु	ध	रऽ	र	ज	नीऽ	सऽ	खीऽ
०				३				×				२			

राग विभास (भैरव थाट)—त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. गोविन्द नारायण नातू, लखनऊ.

स्थायी.

^प^ध॒	ध॒	प	प	ग	प	ध॒	ध॒	प	—	ग	प	ग	रे॒	सा	—
त	न	द्रे	त	दि	या	ना	रे	दीं	ऽ	म्त	न	दे	रे	ना	ऽ
०				३				×				२			
रे॒	ग	रे॒	सा	प	ग	प	ध॒	ग	प	ध॒	ध॒	सां	—	रें॒	सां
त	न	न	न	दे	रे	ना	त	दि	या	ना	रे	दीं	ऽ	म्त	न
०				३				×				२			
रें॒	सां	^नि^ध॒	सां	—	^नि^ध॒	ध॒	प	ध॒	प	ग	प	ग	रे॒	सा	—
दे	रे	ना	तों	ऽ	म्त	न	न	उ	द	त	न	दे	रे	ना	ऽ
०				३				×				२			

अंतरा

प	प	प	ध॒	ध॒	ध॒	प	प	ध॒	सां	—	रें॒	—	रें॒	सां	—
ना	दिर	दिर	धे	ते	ले	त	न	न	दीं	ऽ	म्ता	ऽ	न्न	रे	ऽ
०				३				×				२			
रें॒	गं	रें॒	सां	ध॒	सां	^नि^ध॒	प	ध॒	ध॒	प	ग	प	ग	रे॒	सा
धि	या	ना	रे	त	न	तुं	द्रे	द्रे	द्रे	द्रे	त	न	दे	रे	ना
०				३				×				२			
सा	रे॒	ग	प	ग	प	ध॒	सां	ध॒	प	ग	प	ग	रे॒	सा	—
त	दि	या	ना	त	न	द्रे	त	दा	रे	त	न	दे	रे	ना	ऽ
०				३				×				२			

———

राग सूरमल्हार–एकताल (विलम्बित)

रचयिता : श्री॰ गोविन्द नारायण नातू, लखनऊ.

एरी सखी सावन की अंधियारी रतियाँ डर लागे ।
आये घनश्याम, श्याम ना आये, गरजत बादुर,
नींदरिया मोरी जागे ॥

स्थायी.

	सा			सां						म	
मरी	निसा	रीम–	पनिप	नि	सां	–	सां(सां)	–	नि	प	,मप
एरी	सखी	साऽऽ	वऽऽ	न	ऽ	ऽ	कीऽ	ऽ	ऽ	ऽ	,अंधि
३		४		×		०		२		०	
				प		नि					
निध	प	रीम	–,मप	सां	नि	म	प	प(प)	मरी	मसा	रीसा
याऽ	ऽ	रीऽ	ऽ,रति	याँ	ऽ	ऽ	ऽ	डऽ	रऽ	लाऽ	गेऽ
३		४		×		०		२		०	

अंतरा

				नि			नि		सां		
म	प	निप	,निनि	सां	–	सां	,सां	–	रीं	–	सां
आ	ऽ	येऽ	,घन	श्या	ऽ	म	,श्या	ऽ	म	ऽ	ना
३		४		×		०		२		०	
								नि			
सां(सां)	नि,मप	निध	प	निसां	रींमं	–	रीं	सां	रींसां	सां(सां)	नि
आऽ	ऽ,ऽऽ	येऽ	ऽ	गर	जत	ऽ	ऽ	बा	दुर	नींऽ	ऽ
३		४		×		०		२		०	
नि						री				सा	
म	प	नि	प	प(प)	म	म	री	परी	मसा	री	सा
दु	रि	या	ऽ	मोऽ	ऽ	री	ऽ	जाऽ	ऽऽ	ऽ	गे
३		४		×		०		२		०	

राग सूरमल्हार – त्रिताल (मध्यलय)

(संस्कृत में)

रचयिता : श्री. श्री. ना. रातंजनकर, खैरागढ़.

साखि राधिके त्वरित माया हि तव विरह दारुण
दुरित दान्तोऽयं हरिर्नकथमपि समाश्वसिति ।
मुरलिवादने विरक्तोऽयं न चापि विलसति
रासलीलायामतिखुदासीनस्त्वदृते ॥

स्थायी

																प नि स
पम	म	री	सा	री	म	–,	प	नि	प	नि	सां	नि	निम	प,	नि	
खिऽ	रा	ऽ	धि	के	ऽ	ऽ,	त्व	रि	त	मा	ऽ	या	ऽऽ	हि,	त	
३				×				२				०				
पम	री	–	सा	री	म	–,	म	पनि	प	नि	सां	नि	निम	प,	नि	
खिऽ	रा	ऽ	धि	के	ऽ	ऽ,	त्व	रिऽ	त	मा	ऽ	या	ऽऽ	हि,	त	
३				×				२				०				
प	म	री	सा	नि	सा	री	मरी	म	प	निप	नि	सां	सां	–	रीं	
व	वि	र	ह	दा	ऽ	रु	णऽ	दु	रि	तऽ	दा	ऽ	न्तो	ऽ	यं	
३				×				२				०				
मं	रीं	सां	–	नि	म	प	नि	सां	रीं	सां	नि	म	प	निध;	प	
ऽ	ह	रि	ऽ	र्न	क	थ	म	पि	स	मा	ऽ	श्व	सि	तिऽ;	स	
३				×				२				०				

अंतरा.

														प म	प
														मु	र
निप	नि	सां	नि	सां	–	–	रीं	नि	सां	नि	–	नि	ध,	म	प
लिऽ	वा	ऽ	द	ने	ऽ	ऽ	वि	र	ऽ	क्तो	ऽ	यं	ऽ,	मु	र
३				×				२				०			

(सां)निप	नि	सां	नि	सां	–	–	रीं	(रीं)नि	सां	सां	–	(प)म	प	नि	धप
लिऽ	वा	ऽ	द्	ने	ऽ	ऽ	वि	र्	ऽ	क्तो	ऽ	न	चा	ऽ	पिऽ
३				×				२				०			
मं	री	सा	सा	(री)नि़	–	सा	(म)री	म	प	निप	नि	–	सां	(मं)रीं	मं
वि	ल	स	ति	रा	ऽ	स	ली	ऽ	ला	ऽऽ	यां	ऽ	अ	ति	ऽ
३				×				२				०			
सां	रीं	–	सां	–	नि	–	(नि)म	–	री	निसा	रीम	पनि	सांरीं	(नि)सां;	नि
हु	दा	ऽ	सी	ऽ	न	ऽ	त्व	ऽ	ह	तेऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ;	स
३				×				२				०			

राग चारुकेशी–त्रिताल (मध्यलय)

(संस्कृत में)

रचयिता : श्री. श्री. ना. रातंजनकर, खैरागढ़

प्रिये चारुकेशी मनसिज मनोहारिणि, चन्द्रमुखि
सुंदरि नैव विद्यते उपमा ते हृद्यतायाः ।
व्याकुलोऽयं रजनीवरो हतगर्वो म्लानमुखः
संकुचितकलः शिवशेखराश्रितस्त्रस्तस्ते
रमणीयतरतायाः ॥

स्थायी

सा
प्रि

री	ग	–	म	प	–	–	–	पधु	निसां	रींसां	निधु	पम	प	प,	धु
ये	चा	ऽ	रु	के	ऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ	शि,	म
३				×				२				०			
नि	धु	प	म	ग	–	मप	म	ग	म	री	सा	नि	धु	प	सा
न	सि	ज	म	नो	ऽ	ऽऽ	हा	ऽ	ऽ	रि	णि	चं	ऽ	न्द्र	मु
३				×				२				०			
री	ग	–	म	प	धु	–	नि	सां	–	रीं	सांरीं	सांनि	धुप	–	मप
खि	सुं	ऽ	द	रि	नै	ऽ	व	वि	ऽ	द्य	तेऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽ	उऽ
३				×				२				०			
मग	रीसा	निसा,	निधु	प	म	–	प	पधु	निसां	–	निधु	पम	गरी	सासा;	सा
पऽ	माऽ	ऽऽ,	तेऽ	ऽ	हृ	ऽ	द्य	ताऽ	ऽऽ	ऽ	याऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽहृ;	प्रि
३				×				२				०			

अंतरा.

प
व्या

–	धु	सां	–	–	सां	–	मं	पं	मं	गं	रीं	सां	–	–,	रीं
ऽ	कु	लो	ऽ	ऽ	यं	ऽ	र	ज	नी	ऽ	व	रो	ऽ	ऽ,	ह
३				×				२				०			

रीं	रीं	—	सां	—	म	पम	ग	री	मा	—	सा	—	री	ग	म
त	ग	ऽ	वों	ऽ	म्ला	ऽऽ	न	मु	खः	ऽ	सं	ऽ	कु	चि	त
३				×				१				०			
प	ध	—	नि	सां	रीं	—	रीं	रींगं	मं	रीं	सां	—,	सा	—	री
क	लः	ऽ	शि	व	शे	ऽ	ख	राऽ	ऽ	श्रि	त	ऽ,	स्र	ऽ	स्त
३				×				२				०			
—	ग	—	ग	म	प	—	ध	नि	सां	रींरीं	सांनि	धप	मग	रीसा ;	सा
ऽ	स्ते	ऽ	र	म	णी	ऽ	य	त	र	ताऽ	याऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽह ;	प्रि
३				×				२				०			

राग रागेश्री–एकताल (मध्यलय)

(एक संग्राहक द्वारा प्राप्त)

देखो श्याम गह लीनी बैंया मोरीं।
ऐसो धीट नंद को छैल, बाट चलत रोके गैल,
कहा करूँ मोरी आली ॥

स्थायी

सा	नि़	रीसां	नि़	ध़	नि़	सा	ग	—	म	ध	—
दे	ऽ	खोऽ	श्या	ऽ	म	ग	ह	ऽ	ली	नी	ऽ
×		०		२		०		३		४	
मध	निसां	धनि	ध	—	म	ग	—	—	(ग)री	सा	सा
बैंऽ	ऽऽ	ऽऽ	या	ऽ	ऽ	मो	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	री
×		०		२		०		३		४	

अंतरा

ध	—	म	(नि)ध	—	नि	सां	सां	नि	सां	—	सां
ऐ	ऽ	सो	धी	ऽ	ट	नं	द	को	छै	ऽ	ल
×		०		२		०		३		४	
नि	ध	नि	सां	गं	गं	(गं)रींगं	मं	गं	सां	नि	ध
बा	ऽ	ट	च	ल	त	रोऽ	ऽ	कै	गै	ऽ	ल
×		०		२		०		३		४	
सां	गं	रीं	मं	गं	सां	(सां)ध	नि	ध	(म)ग	म	ग
क	हा	ऽ	क	रूँ	ऽ	मो	ऽ	री	आ	ऽ	ली
×		०		२		०		३		४	

CONTENTS

English Section

Page

1. Purpose 25
2. Importance of Voice Culture and How it is Produced—by Smt. Vani Bai S. Ram, New Delhi 26
3. Music—the Universal Medium—by Shri. Sunil K. Bose, Nagpur ... 27
4. Indian Classical Music Under the Impact of Modern Civilization —by Shri. V. R. Talasikar 29
5. Greek Sources of Outlined in Bharata Nātya-Shāstra, (B) Grāma-Moorchhanā-Jāti by Robindralal Roy, Professor of Classical Music, Vishwa-Bharati University, Skantiniketan 31
6. A Comparative Study of the Old Traditional Methods of Musical Training and the Modern Music Classes—by Shri S. N. Ratanjankar, Khairagarh 37
7. Classical Music in Uttar Pradesh— by Dr. S. K. Chaubey, M. A., Ph.D., B. Mus., Lucknow. 41
8. Book Review—by Capt. R. D. Chandola... 46

PURPOSE

CONTROL of emotions is the essence of culture. This control is acquired by education and correct knowledge. But much more easily it is acquired by music and art. Music has, no doubt, its roots in emotional out-bursts. Expressions of Joy, Sorrow, Wonder, Anger, Amour, Disgust, Self-confidence and even Laughter have all in them the seeds of music. Prolongation of vocal sound takes the form of a *Swara*, one single *Swara* by itself like the call of the cock or a slur from a low to a high pitch coming down again to a low pitch like the cuckoo's call—श्रुत्यनंतरभावी यः स्निग्धोऽनुरणनात्मकः। In emotional expressions, the human voice does not halt at one single degree of pitch. It either throws out the sound by short irregular ejaculations or slurs from low to a high degree of pitch, both indefinite.

Music appears, therefore, to be an art for controlling emotions rather than giving vent to them. Everybody knows the old piece of advice of counting the numbers from one to ten before jumping into action when one is extremely angry. The same principle holds good in music. There will be less monkeyish mischief in the world if music becomes an inevitable part of Religious, Social, Political and Domestic life of man.

And yet our elites that be have not yet made up their minds as regards the importance of music in their educational and cultural plans.

A step in the right direction was taken by the Government of Madhya Pradesh last year when they established an University of music and Fine Arts at Khairagarh. But an University of music is still a Fairy land to the minds of some of our sponsors of culture and education.

A great art in its practical form, music is a great science in its theoretical aspect. To understand the significance of music, a knowledge of Literature, Phonetics, Physics, Mathematics, Social Science, Psychology, Religion, Philosophy and History is essential. A musician must know the language of his song, the correct method of pronunciation, the theory of Sound, the class of people to whom he has to perform, their manners, customs, habits and general cultural standing. He must know the mental development of his listeners, he must have a spiritual background for his expression of music, the knowledge of the Anatomy of Ear, Nose, Throat and the Lungs is necessary for him and he must know the history of his country in general and that of the music he sings and plays in particular. Musical mathematics is a subject which should deeply interest any student of mathematics. He will find some absorbing problems for an expert study and treatment.

A music University should be constituted of a Faculty of Music, Faculty of Fine Arts, a Faculty of Science which may include Physics, Physiology and Mathematics and a Faculty of Arts consisting of Literature, Phonetics, Social Sciences, Psychology and History.

A music University need not appear something fantastic. It is just practicable and will fulfil a long felt want.

Importance of Voice Culture And How it is Produced

By

Smt. VANI BAI S. RAM, New Delhi.

VOICE production here means. musical sound and words simultaneously sung. For singing, wind supply is required in a greater measure than in ordinary breathing while talking. As air is taken in and out, the ribs expand and strain the lungs. Capacity and control of breath have to be developed by daily practising because in singing, out coming breath has often to be maintained over a long period for a single note or sometimes for a group of notes. Often breath has to be taken abnormally rapidly, in order to avoid the interruption of the flow of the music. The tiny vocal chords come closer when the sound is produced giving varied tension to the vocal chord, to the required degree. There are differences of quality of tone, in different ranges of the voice. These indicate a difference in the effect when the notes are produced.

These vocal chords are supposed to be half an inch long in a man and less in woman and still less in a child. Normally, after a certain age, the boy's voice becomes for sometime, more or less, uncontrollable, owing to a sudden and unequal growth of the various parts of the vocal machinery in the system. Then it gradually settles to the right pitch of the male voice. The mouth, the nose, the chest and of course the throat are all in direct contact with the air which passes through the vocal chords, Degree of loudness with which a note is sung, is largely due to greater or lesser force with which the column of air is directed to the vocal chords. The vocal apparatus is a gift to us from God. It is not every body that has got a good powerful voice.

Every vocal musician is therefore expected to do his best in training his or her voice to retain the quality once attained. A musician should take care to see that the '*Alankāra*' or the *Swara* exercises are so graded as to develop the power of sustaining the voice with the greatest possible ease. He must avoid any jerks in the voice and develop capacity to sustain the breath long enough. Slow time practice is necessary for this. The *Nāda*, along with the *Swaras* or words must be released with the utmost possible grace and ease. The teeth and the lips with the help of the tongue can be used with advantage to produce a good tone, and thus the strain could be reduced to a minimum, by proper control and adjustment. Easy control over the movements of the mouth, while producing voice in speech is very necessary. This is the guiding principle to execute melody with *Bhāva*. As a science, we have to follow these fundamental laws of vocal expression to produce good music. The pleasure provided by music is the result of correct voice production. It appeals to the intellect as well as the emotions. This scientific method helps to change its tonal quality giving variations, by creating several forms of musical expressions. These bright, powerful, divine and cheerful sounds make the music sweet. Pathetic and sorrowful tunes make us feel sad. These musical sounds, when expressed properly, have the force and power to change the mood of the listener. Music drags you to various degrees of intensity. Human voice is supposed to be like the flute, both producing only one note at a time. Flute also has to take the air for producing sound from the lungs like the vocal chords. It is the duty of every musician and every singer to develop the tonal quality and expression in music to attain success. He should have that craving to search the path of divinity and attain God through music and rise to heights of glory.

(By courtesy of All India Radio.)

good number of students of music every year. These students possess considerable knowledge of the theory of music; but unfortunately, most of them do not prove successful artists musicians because they lack adequate practical training and guidance, which are not assured in these institutions. In my opinion, if we want really good musicians in our country, the practical side of music has to receive much greater attention in music classes, right from the school and university level than it has so far received, and there should also be enough opportunity and facilities for training teachers for music, both theoretical and practical in the interest of our music and culture.

A true or a finished artist is a complete personality, realising in his art and technique a balance between knowledge and art, with keen sense of proportion and aesthetics and above all a very broad and cultured outlook.

In conclusion, the widely accepted view that the nearest approach to God is through music cannot be over emphasised and we should look forward to the day when music of the world as an universal medium would be the messenger of unity and Universal friendship to reach the ultimate goal of universal peace.

Indian Classical Music Under The Impact of Modern Civilization

By

Shri V. R. TALASIKAR

ART is an embodiment of the creative energy of people and a reflex of their social environments.

Reflecting the devotional life of the people in the *Vedic* period, the *Sam-vedic* hymns, employing no more than three *swaras*, never failed to create an august atmosphere. Later, the patronage of kings and feudal lords nurtured the tradition of classical music. Learning at the feet of the preceptor went on till the beginning of the second World War. The growth of natural sciences in the Western World and the industrial revival setting in India after the first World War fostered a mechanistic way of life and a materialistic sense of values. An age of commercial art took birth. The Indian economy leaning more and more towards urbanisation and an indiscriminate acceptance of the social and moral values of the West did not fail to cast their shadow on the Indian classical music. In the whirl of democracy and the zeal for the formation of a classless society, feudal lords and princes who were the main bulwarks of classical music, melted away and music was left to gape at the masses for patronage and survival. The rare charms and the highest aesthetic delights of music that used to be exhibited in the select assemblies of appreciative critics and music connoisseurs, got banished from our music. The idea that the aristocratic organisation of society was a pre-requisite of high culture, came under severe criticism. "The fact that culture requires leisure is, however, hardly a sufficient justification for the maintenance of a leisure class. For, every artist which the aristocracy has produced and for every true patron of art, it has supported a thousand wastrels. An intelligent society will know how to subsidise those who possess peculiar gifts in the arts and the sciences and free them from the necessity of engaging in immediately useful toil" (Reinhold Neibhur : *Moral Man*

and Society). This logic appears to be plausible provided a society can discriminate between a real and a pseudo artiste. Artistic excellence is incompatible with an artiste struggling for his bread. It was a stupendous achievement of the late Pandit Vishnu Digambar Paluskar that he made classical music more braod-based and democratic. But he meant that it should not be after cheap popularity.

In our zeal for making everything secular, we are making classical music profance and vulgar. In the words of Will Durant, "The spread of industry and the decay of aristosracy co-operated in the deterioration of the artistic form. When the artiste was superseded by machine, he took his skill with him and when the machine compelled to seek vast markets for its goods, adjusted its products to needs and tastes of vast majorities, design and beauty gave place to standardisation, quantity and vulgarity. Had an aristocracy survived, it is conceivable that Industry and art might have found some way of living in peace. The taste of innumerable average men became the guide of the manufacturer, the dramatist, the scenario writer, the novelist and at last of the painter, the sculptor and the architret; cost and size became the norm of value and a bizarre novelty replaced beauty and workship as the goal of art. Artistes, lacking the stimulation of an artistic taste sought no perfection of conception and execution, but aimed at astonishing effects. Music went down into the slum and factories to find harmonies adapted to the nervous organisation of elevated butchers and emancipated chambermaids. But for automobiles and cosmetics, the 20th century seemed to promise total extinction of art" (*Mansions of Philosophy*).

The melodic character of Indian music connot stand harmony which implies a cambination of discordant notes simultaneously played. The *Rāga* has melodic structure. *Swāmi Haridas* and the famous Andhra composer Thyāgaraja, we are told, attained a state of eternal bliss (*Savikalpa Samādhi*) through the medium of *Swaras*. This was the outcome of their individual excellence. Democratisation of music has, on the other hand, led to a lowering of standards. The attainment of aesthetic delight, i. e. *Sundara*, must always be accompanied by an emotional purification or liberation, i. e. *Shiva* and both these elements lead to final beatitude or the elevation of the human spirit, i. e. *Satya*. One can imagine that these ideals in classical music cannot be attained by the production of music for commercial purposes or catering to the mob.

Creation of *Rasa* is the goal of *Rāga* and this calls for a refined and correct tune or *Shruti*. The artiste must utter the *Shruti* correctly and understand the full impact of the text of the song he performs. But a modern artitiste seldom pays heed to them. He hankers after spectacular effects by crude methods. He never worries to see if a note is correctly and effectively used. Even the major notes are uttered in a crude fashion not to speak of the subtle micro-tones.

The modern listeners in the big industrial cities go to a concert more out of fashion than out of any love or understanding of music. It is important for the growth of classical music and its true appreciation that the artistes do not stoop down to find favour with these pseudo-lovers of music.

The use of machines in the sphere of classical music has its own limited importance. The invention of gramophone and sound-recording has no doubt conferred a unique advantage on mankind. It has made possible the preservation of the creations of the old masters. Who would not have benefitted from the divine music of Swami Haridas, Tansen or of Rehmat Khan, Bhaskar Buwa and Vishnu Digambar, had it been preserved with the aid of machine? But I think, the utility of machines should end. The replacement of the human voice by the metallic ring of the machine has had a nefarious effect on the human ear and soul. Lewis Munford corroborates the same view in his book, *The Arts*. "The perfection of mechanical

transmission and the spread of music through radio and phonograph may presage extinction of music as a direct spiritual experience ...... if the process of mechanisation is unfriendly to the human spirit, it will be inimical to music; in the long run, the spirit must either assert itself or commit suicide."

The musicians, actuated by commercial considerations always striving for profitable markets where they can sell their songs like hot cakes, is another baneful influence of modern civilization. The '*Sugam Sangeet*' or the light music which harnesses musical material to love-lyrics for utilitarian ends, is also an outcome of the mechanistic values that have corroded the mystic world of melody. The popular music is being pushed into the market as a source of profit and as a momentary escape from the miseries of a machine civilization. Films have played a potent role in the debasement of classical music. The film music is a hybrid or a mongrel which partakes of the characters neither of the classical music nor of the Western music. Giving no more than a casual, fitful sensation, the flippant and frivolous film songs have caused disturbance in the standards of artistic judgment.

The artistic values will not get adjusted automatically. The time is up for all lovers of classical music to rally all their courage to fight these evils. It is necessary to make every effort to resuscitate classical music which is one of the finest achievements mankind has ever made.

(*Paper read at the Sangeet Natak Akadami Music Seminar of 1957*).

Greek Sources of Music Outlined In Bharata's Nātya-Shāstra

(B) GRĀMA - MOORCHHANĀ - JĀTI

By

Shri. ROBINDRALAL ROY,

Professor of Classical Music, Vishwa-Bhārati University, Shāntiniketan.

WE have seen that Bharata's *Shadja-Grāma* and *Madhyama-Grāma* were based on the cycles of fifths and fourths and hence the twenty-two *Shrutis*, which have no application to our own system as it continues to this day. It is necessary now to see whether our present system of *Rāgas* is of earlier origin.

If we disown Bharata's *Grāmas* as foreign to our music, the first question that arises is what then was our own scale or *Grāma*. Though Bharata's *Grāmas* are definitely foreign, his way of naming them in *Sanskrit* gives us a clue, particularly the name *Madhyama-Grāma*. The *Madhyama-Grāma*, as we have seen, was a scale based on conjunct tetrachords with Ma common between Sā-Ma and Ma-Ni. The *Shadja-Grāma* was based on the idea of disjunct tetrachords Sā-Ma and Pa-Ṡā.

Our own scale or *Grāma*, as is well known, was called *Gāndhāra-Grāma* and the name interpreted on the above principle should mean conjunct and disjunct thirds. Thus, instead of Sā-Ma-Ni, we should expect the *Gāndhāra-Grāma* as Sā-Ga-Pa-Ni-Ṡā where Sā-Ga, Ga-Pa, Pa-Ni are conjunct thirds. Or, as the *Vedic* scale was originally in the descending order, the first *Gāndhāra-Grāma* was probably Ṡā-Dha-Ma-Re-Sā where Ṡā-Dha, Dha-Ma,

Ma–Re are conjunct inverted thirds. Another variety of the *Gāndhāra Grāma* might have been Ṡā–Ni–Pa–Ga–Sā and still another Ṡā–Ni–Pa–Ma–Re where Ni–Pa and Ma–Re are inverted disjunct thirds. It is important to note in this connection that the intervals of thirds both in ascending and descending order may be either major or minor thirds. Thus, Sā–Ga may have either Ga *Komal* and *Shuddha* as also Ga in Ga–Pa, the interval of Sā–Pa being divisible into two intervals, one a major and the other a minor third. Similarly, the inverted fifth interval Sā–Ma has two intervals Ṡā–Dha and Dha–Ma where Dha may be either *Komal* or *Shuddha*. Hence the octave is divisible on this basis into Sā–Pa and Ma–Ṡā each of which again are divisible into a major plus a minor third interval.

Even before going into detail we can easily see that phrases based on intervals of thirds and often conjunct thirds, are the most powerful and significant musical phrases on which our *Rāgas* are universally based. Now let us consider our most important families of *Rāgas* like; *Bilāwals*, *Malhārs*, *Kānhadās*, *Sārangas*, *Dhanāshris*, *Kalyānas* and *Nātas* (now existing as *Kedār*, *Kāmoda*, *Hameer*, Chhāyānata); the most established and important families of Rāgas now in use. I shall indicate below the characteristic phrases (*angas*, *avayavas*) and put the intervals of thirds (*Shadja–Gāndhārabāva*) within brackets :

1. The generally common feature of the *Bilāwals* is :

(Ṡā-Dha), (*Ni*–Pa), (Ga–Pa) Ma Ga, (Pa–Ga), (Ma–Re) *Sā*. (Ga–Pa–Ni–Dha–Ṡā). The last being a series of conjuncts thirds and the most significant phrase of the *Bilāwals*. Some of the *Bilāwals* like *Shankarā* and *Deshkāra* emphasise the *Shadja–Gāndhāra–bhāva* more powerfully : (Ni–Pa–Ga–Pa–Ga–Sā) in *Shankarā* and Sā–Dha–Pa (Ga–Pa) Dha (Pa–Ga) Re–Sā in Deshkāra. *Bihāg* also emphasises on Ni–Pa (Pa–Ga) Ma–Ga (Ga–Sā). Many of the *Bilāwāls* again use both *Nishads* and Ni–Pa and Pa–Ni are indispensable combinations as in Ṡā–Dha–*Ni*–Pa, and Pa–Ni–Dha Ṡā. The only *Shadja–Madhyama–bhāva* is used in Dha–Ga as in Pa–Dha–Ga–(Pa–Ni–Dha–Ṡā). This occasional use, however, does not establish Dha and Ga as more important than Pa. The idea of *Samvāda* between notes nine *Shrutis* apart thus has no application. Actually, these same notes become important already in the *Gandhāra-bhāvas* of Ṡā–Dha, Pa–Ga, etc.

2. The common feature of the *Malhārs* is : Ga (Ma–Re) Pa, Ma (Pa–*Ni*) (Dha–Ṡā), (Ṡā–Dha) (*Ni*–Pa), Ma (Pa–Ga) (Ma–Re) Sā. Here the *Shadja–Gāndhāra-bhāva* is most prominent in Ma–Re, Pa–*Ni* and Dha Ṡā required as the common significant feature of all varieties of *Malhārs*.

3. Kānhadās have also their common significant feature in *Shadja–Gāndhāra–bhāvas* in : (*Ni*–Pa) Ma (Pa–*Ga*) (Ma–Re) Sa. *Ni*–Pa, Pa–*Ga*, Ma–Re being a series of intervals of thirds. Both minor and major third intervals are significant as in (Ṡā–Dha, *Ni*–Pa) where Dha may be either *Shuddh* or *Komal* in the different *Kānhadās*.

4. The *Sārangs* based on (*Ni*–Pa) (Ma–Re) and (Re–Ma) (Pa–Ni) with one or both *Nishādas* similarly emphasise the intervals of thirds in Re–Ma and Pa–Ni.

5. The *Dhanāshri* family of *Rāgas* also are based on intervals of thirds in the general form (Sā–*Ga*) Ma (Pa–Ni) Ṡā as in Bhimpalāsi, Dhanāshri of *Kāphi Thāta*, *Dhanāshri* of *Bilāwal Thāta* and *Dhanāshri* of *Bhairavi Thāta* The same stress is there in *Multāni*, *Jaitashri*, *Vasant* : (Sā–Ga–Ma) (Pa–Ni) Ṡā in *Multāni*, (Sā–*Ga*) Ma (Pa–Ni) Ṡā in *Jaitashri* and Ṙe (Ni–Dha) Pa, Ma (Dha–Ṡā) in *Vasant*.

6. The *Kalyān* family *Rāgas* have the common features in (Ga–Pa) Re, (Pa–Ga) Re, (Ṡā–Dha) Pa, as in *Shuddha-Kalyān and Bhupāli*; (Ni–Pa) Ma (Ga–Pa) in *Yaman*.

7. The *Nāta* family consisting of *Chhāyā-nāta. Hameer, Kedār, Kāmoda* universally emphasise on (Dha Ma), Ga (Ma-Re), (Pa-Ga) (Ṡā-Dha) Pa, and Ni-Pa: and the Ni-Pa combination occurs with both *Nishādas.*

8. The *Hindol* family of *Rāgas* having the general form Sa-Ga-Ma-Dha-Ni-Ṡā with *Mālkaunsa, Hindol, Bāgeshri, Rāgeshri,* emphasis on the *Shadja-Gāndhāra-bhava* in (Sa-Ga), (Ma-Dha) and Ṡā, Ni (Dha-Ṡā).

Apart from these above mentioned important families, *Rāgas* originally called the *Gaudas* and the *Gauris* are again based on intervals of thirds as in *Desh* : (Ṙe-*Ni*) Dha Pa, (Dha-Ma) Ga Re. Re (Ga-Sā), (Re-Ma) (Pa-Ni) Ṡā.:

The same form is evident in *Shree* (originally *Shree Gauri*) with *Komal Rishabha, Teevra Madhyama* and *Komal Dhaivata* : Re Ma (Pa-Ni) Ṡā; *Ṙe* (Ni-*Dha*) Pa, *Dha*-Ma (Ga-*Re*),- (Ga-*Re*) Sa.

Thus we can see that the *Gāndhāra-Grāma* did not actually go to the heavens but remained with our music and continues in present day practice of singing *Rāgas.* Indeed it would be difficult to find a single *Rāga* in the whole field of *Hindustani* music which can be sung without inevitable stress on the *Shadja-Gāndhāra-bhāva* even in the case of socalled *Sampoorna-Rāgas* such as *Yaman, Bilāwal, Khamāj, Poorvi, Bhairava, Bhairavi,* etc. *Kāphi* and *Todi* are probably the only exceptions which can be sung without great stress on the intervals of thirds, but even here (Pa-*Ga,*) Re in *Kāphi* and (Ni-*Dha*) (Pa-*Ga*) *Re,* in *Todi* are important.

This emphasis on *Shadja-Gandhāra-bhāva* or transition by thirds brings us to the formation of Pentatonic scales now miscalled *Oudava Jāti.* This very idea is wrong because the *Oudava-Jāti-Rāgas* are not derived from seven note scales by any process of ommission. They come out instinctively from the harmonic series and precede the six or seven note scales in the history of musical evolution. In a paper published years ago[1], I indicated the importance of pentatonic or *Oudava* forms of scales and worked out 32 useable scales. But before we see how our *Shadja-Gāndhāra-bhāva* gave us inexhaustable lines of developing various *Rāgas,* we may note the world wide acceptance of pentatonic scales in the following brief extract :

" The common form of the pentatonic scale just shown is the basis of tunes in many parts of the world. Many of the finest Scottish tunes are based upon it as are Chinese tunes. Japanese tunes..... the tunes of the primitive hill tribes of India...many African tunes, some American Indian tunes and tunes from still other parts of the world. The make up of this scale (*Doh-ray-me-soh-lah-do*) suggests an instinctive acoustic sanction." (The Oxford Companion to Music-Ninth Edition).

But our *Rāgas* are not always or even generally based on a single pentatonic scale. In the same pentatonic scale we have *Bhupāli* and *Deshkār* distinguished from each other by elaborations with different groupings of notes This is how an aboriginal tune or a so-called folk tune may be the basis of a *Rāga,* or two different *Rāgas.*

In many *Rāgas,* however, there are two pentatonic scales instead of one. Thus in the *Bilāwals* we have Sā-Re-Ga-Pa-Ni-Ṡā in ascent and Ṡā-Dha-Pa-Ma-Re-Sā as the descending scale giving us such movements as Sā-Re-Ga, Ma-Re-Ga-Pa, Ni-Dha-Ṡā, and Ṡā-Dha-Ni-Pa, Ma-Ga-Ma-Re-, Ga-Pa-Ma-Re-Sa. As I have indicated above, all the important families of our *Rāgas* moving zig-zag on the intervals of successive and alternated thirds can possibly have no connection with the idea of linear ascending and descending movements. Unfortunately, most of our present day musicians are entirely busy in using sweeping up and down movements without proper attention to the

1. North Indian *Melas*-The Journal of the Madras Music Academy, 1943.

musical phrases and idioms that arise from the *Shadja-Gāndhāra-bhāva.* An important point to be noted in connection with *Shadja-Gāndhāra* or relationship of thirds is that the interval from Sā to Pa is divided between a major and minor third interval as Sā-Ga (major) and Ga-Pa (minor) or Sā-Ga (minor) and *Ga*-Pa. (major). Similarly, for the interval Ma-Śā The naming of our *Rāgas* has traditionally followed this division. For instance, in the *Ddanāshri* family of Rāgas, we have Sa-*Ga*-Ma-Pa and Sa-Ga-Ma-Pa commonly called the *Dhanāshri Anga* and the family covers *Bilāwal, Kāphi* and *Bhairavi melas.* Thus the major and minor third intervals replace each other and are classed under the same family.

Similar again is the case where the *Gāndhāra-bhāva* exists between Re and Ma. Thus the *Gaudas* and *Gauris* have *Re*-Ma and Re-Ma respectively in *Desh* and *Gauri* (*Bhairava Mela*). Thus we can see that Bharata's *Grāma* and *Jāti* are entirely at cross purposes with the system of music that has been continued to this day by our musicians which carries in it the original principle of *Gāndhāra-bhāva* established, as we shall see later, in *Vedic* age.

The system of naming the notes of our music in the ascending order seems to have been taken up under Greek influence but the actual execution of our music emphasises on the descending movements. The continuous curves (our '*Meends*' and western '*Portamento*') are always stressed in the descending order as in Ni-Pa, Ga-Sā and Dha-Ma, etc., and whenever the continuous movement is inverted as in Ga-Pa or Pa-Ni, the effect becomes foreign.

Also a very large majority of our *Rāgas* actually begin end emphasise on the top part of the octave. In fact, only a very few *Rāgas* of later origin like *Darbāri-Kanhadā, Pooriyā* dwell on the lower part of the octave. Generally speaking, compositions in *Bilāwals, Kanhadās, Sārungs, Malhārs,* the *Hindol* and *Lalat* families all stress on the *Uttarānga* or higher half of the octave which should be expected from a system of music which had its original scales in the descending order.

Bharata's notion of *Moorchanā* is evidently Greek in origin not only because they have no application in our music in practice but because the Greek got seven modes from the same octave. 'In the second century of Christian Era, the Greeks were using their scale in seven ways or modes.' Thus we can see how *Bharata* observes : *Atha Moorchhanā : Dwaigrāmibya chaturdasha* : and names two sets of *Moorchhanās* for his two *Grāmas*, each seven in number. But with his low Re and low Pa, these could never be used by our local musicians. It is even possible that this court patronised system (for Bharata is evidently concerned with court entertainment) came to be recognised as *Māraga* and the original *Vedic* music condemned as *Deshi* which continued underground and reappeared with a very elaborate system of *Rāgas* and compositions under *Akbar.* It is not surprising, therefore, that our musicology since Bharata has no musician to name and the Greek musicological ideas continued under translated names by later musicologists till the eighteenth century which take no notice of contemporary musicians.

Now let us consider Bharata's *Jāti Lakshanas:*

Deshavidham Jāti-Lakshana :—

Grahāngshau tārmandrau nyāsapanyāsa eva cha
Alpatwang bahutwangcha shādavuauduvite tathā.

(28 : 74)

Bharata defines *Graha* as the beginning of a piece : (the *Kāshi* version makes better sense as '*yat pravrttau bhavetgānam*') but in our *Rāga* music, we have no fixed note for the beginning of a piece. For example, a *Rāga* like *Bilāwal* may begin from *Tāra-Shadja, Komal Nishāda, Panchama, Madhyama* or *Gāndhāra.* This is true without exception for all our *Rāgas*. as would be evident from existing compositions and ways of singing *Rāgas.* The Greek system on the contrary had no *Shadja* and the beginning note had the importance of a *Shadja* or tonic : as also the end note : Thus Helmholtz :[1]

1. Commenting on the 4 Ambrosian Scales.

"...... The old rule was that songs in the first scale should end in D, those in the second in E, those in the third in F and those in the fourth in G. This marked out these tones as tonics in our sense of the word. But the rule was not strictly observed. The conclusion might fall on the other tones of the scale, the so-called confinal tones; and the confusion became so great that no one was able to say exactly how the scale was to be recognised; all kinds of insufficient rules were formulated and at last the musicians clung to the mechanical expedient of fixing upon certain initial and concluding phrases, called tropes, as characterising the scale. (p. 243)"

No we can easily see the necessity of having a beginning and an end note of a musical piece which could not arise for us when all our melodies are referred to the *Shadja*. Thus in principle, our tonic is always *Shadja*, otherwise our *Bihāg* would be confused with *Bhairavi* for Ga considered as *Sā*, the whole movement of *Bihāg* is evidently that of *Bhairavi*. Thus *Graha* and *Nyāsa* did not come to be accepted by musicians and the rules remain in our musical grammar which we justify as best as we can by developing *Rāgas* mechanically having *Nyāsa Swara* or end notes for different melodic phrases. The idea of the *Amsha Swara* later accepted as *Vādi* is similarly of Greek origin which was the Dominant tone.

'The fifth note and the first note of an Ambrosian mode were treated as notes of special importance. The interval of the fifth is one of the most fundamental and it seems natural, when there was a passage of the litutgy to intone. to use, as a general formula, those two notes, the fifth of the mode as a reciting note and the first of the mode as a dropping of the voice or 'cadence'. Thus Dominant and Final came about.' (Oxford Companion).

Among the other rules of the *Jāti-Lakshana*, we have *Tāra-Mandra* as belonging to our own music because the Greek scales and instruments never exceeded one octave. This will be evident from contemporary and earlier iconographic evidence available. The *Vedic* notes on the other hand were spread over three octaves in evidence of which we may just mention *Taittiriya Patisakhya* :

Mandrādishau trishu sthāneshu sapta sapta yamāh : (23 : 16)

Thus the previously existing system of music had to be accommodated in *Bharata's* system of *Jāti*, *Rāgas* in *Mandra-Tāra* and *Shādava-auduva*. It appears highly probable that the term *Rāga* had been already in existence hence the name *Jāti-Rāges* (Caste-melodies) were created to reform the previous musical system on the basis of imported rules which musicologists continued in their writings while the musicians, quite unused to centralised codes and used to freedom, went their own way. This type of centralised codification is also evident in the rules for sculpture measured out in the *Āgama shāstras* leaving no freedom for the artists themselves.

There is, however, some coincidence between *Oudava* and *Shādava Rāgas* and the *Rāgās* obtained from *Shadja-Gāndhāra-bhāva*. For example, Sā-Re-Ma-Pa-Dha-Sā; Sā-Ga-Ma-Pa-Dha-Sā; Sā-Re-Ga-Pa-Dha-Sā and all the other *Oudava* forms must inevitably have intervals of thirds as important harmonic relations within the melody. Only a few *Oudava* forms are exceptions namely Sā-Ma-Pa Dha-Ni-Sā; Sā-Re-Ga-Ma-Ni-Sā and Sā-Re-Ga-Ma-Pa-Sā. And these are the only forms not acccpted. Though the *Rāga Kedār* may take Sā-Ma-Pa-Dha-Ni-Sā, its form is significant in Sā-Dha-Pa and Dha-Ma, and Ma-Re-Sā which evidently are based on the relationship of thirds. Moreover the *Oudava* forms failed to accommodate the variations of the same note and called one of them *Vivādi*. Thus in *Kedār*, *Komal Nishāda* as in 'Dha *Ni* Pa' as a variation of 'Dha-Ni-Pa' arises out of the *Gāndhāra-bhāva* of two kinds ('*Ni*-Pa' and

'*Ni*-Pa') which are universally mutually replaceable. Generally speaking, the forms not accepted among the *Oudava-Jāti Rāgas* are those which exclude *Gāndhāra-bhāva* such as *Sā-Re-*Ga*-Ma-Ni-Ṡā, etc.*

Another important difference in principle between *Madhyama-Grāma or Shadja-Grāma* concept and *Gāndhāra-Grāma* is that the interval of the third (that is *Gāndhāra-bhāva*) is capable of being further split up into two full tones (Sā-Re-Ga) or a tone and a semitone (Sā-Re-Ga), the reason why we have innumerable instances of two forms of the same tone (flat and sharp) in use in the same *Rāga.* Thus for instance, in *Bhairavi* we have almost spontaneous use of two *Rishabhas*, of two *Madhyamas* in *Bihāg*, and so forth. In fact, this very idea of *Komal* and *Teevra Swaras* could not arise from the notion of tetrachord scales. Without this technique of substituting a flat for a sharp or *vice versa*, two different tones could not have the same name; there should have been, on the contrary, twelve names instead of seven.

Bharata could not possibly establish the Greek musical system, he had to outgreek the system by trying to assimilate both the Indian and the Greek ideas. But the whole systematisation became so unbearably mechanical that it could not be accepted by our traditional musicians who from *Vedic* times had no centralised rules to bind them. Thus the Greek idea of the Dominant and Final as *Amsha* and *Graha* and *Nyāsa* is elaborated in verses from 83 to 161. Previously he enumerates the *Tāna* arising out of *Moorchhanās* and his *Tānas* arising out of *Shadja-Grāma* and *Madhyama-Grāma* are able to drop Sā but not Ma, and earlier he observes:

sarvaswarānāng nāshastu bihitastwathā Jātishu
na madhyamasya nāshastu kartavyopi kadāchana

(72)

Thus the central pivot of his musical scheme is the *Madhayama.* It is easy to see that this principle belonged to ancient Greek music where in the conjunct tetrachords the common fourth (Ma) was the note of reference. In a seven stringed instrument the fourth or *Madhyama*, the middle string, becomes the note of reference. Bharata's idea of the *Madhyama* being unalterable or indispensable makes all the other notes alterable in relation to it giving *Vikrita Swaras* for them. We have seen in the previous article how a *three-shruti panchama* came to exist in the *Madhyama-Grāma.* In later writers, thus, we have such terms as *chyuta-panchama*, *chyuta-shadja*, etc, which could have no application in our own music. It is not difficult to see that in a music based on relation of thirds, there can be no alteration of Pa in the interval Sā-Pa which includes the two conjunct thirds. Pa can only be altered in the interval of Ma-Ṡā, where, Pa is an intermediate not, as in Ṡā-Dha-Ma developing into Ṡā-Ni-Dha and Dha-Ma-Ma (as in *Lalit Rāga*) where the higher Ma is a diminished *Panchama* in the phrase Ṡā-Dha-Pa-Dha Pa-Ma or in Ṡā-Ni-Dha, Dha-Pa-Ma. And it is only in such *Rāgas* based on the inverted fifth Ṡā-Ma consisting of Ṡā-Dha-Ma, the descending conjunct thirds that Ma becomes almost the centre of reference.

The conception of *Nyāsa* is:

Nyāso hi-angasamāptau sa ekavimshavidho Vidhātavyah: seems to refer both to *Bhāshānga* (phrases arising out of poetry) and *Rāgānga* or *Kriyānga* that is phrases arising out of tunes. But from the context of Bharata's intention of having music for the different *Bhāshās* it appears the *Angas* or phrases were intended to be language - phrases and not mainly musical phrases, for, in Music for the dance, the verbal phrase needed to be punctuated, and emphasised in order to be understood and enjoyed.

(To be continued)

A Comparative Study Of The Old Traditional Methods of Musical Training And The Modern Music Classes

By

Shri S. N. RATANJANKAR, Khairagarh

THE subject of my paper is " A comparative study of the Old Traditional Methods of Musical Training and the Modern Music Classes ". Now that Music has acquired a place in the Cultural life of the Nation the demand for a systematic training in the Arts of Music and Dance has grown and is growing by leaps and bounds. It is time we formed definite views on methods of Musical Training.

I have therefore thought of discussing and comparing the old and modern methods of musical training, in this gathering.

In the past literature on music we do not find any reference to this very important and interesting subject, namely *Sangeet Shiksha Pranali.* In fact there is no record in any of the old Sanskrit works on music of classes of music where a number of boys or a number of girls were given training and practice of music together. Most of the training, if at all, any, seems to have been individualistic, in the *Guru-Shishya Parampara* as they call it. There is however an interesting reference to a competition and argument between two Ustads, Haradatta and Ganaraja on the subject of Dance training in *Malavikā-Agnimitram* of Kalidasa, in which they are discussing the correct ways of initiating a student into the art of Dancing and developing a proper understanding and appreciation of the art in him. The *Shilpa Shālas* and *Nātya Shālas* attached to the ancient palaces were perhaps classes of Music and Dance maintained by the Royal patrons just to have programmes of music and dance ready at their command at ceremonial occasions. We are told that the ancient Universities of Taxila and Nalanda had centres of Musical and Dance culture affiliated to or incorporated into them. But beyond just a mere reference to these there is hardly any information whereby we could understand the system of teaching, courses of study, the forms of classes, male or female, examinations, if any, and other things.

Nobody can challenge the superiority of individual coaching whether in Art, Science or Literature over class and mass training, with regard to qualitative merit. But individual coaching is possible only if the teacher and the taught have both enough patience and time and energy to spend over the very slow but sure methods of study and practice. In the present times, especially when, in the place of half a dozen talented personal pupils, each receiving his own special training from the *Guru* according to the convenience of time, the pupil's own capacity to learn, his talent, application and devotion and, moments of inspiration of the *Guru* himself, the modern trainer in music has to teach a class of students of varying talents, tastes, qualities of voice, and temperaments, the old methods would seem to be impossible.

However it would not be out of place at the present moment to make a comparative study of the bygone and modern methods of training in Music.

The past methods of musical training which we shall be discussing here will of course be those followed by the professional musicians of Northern India of the past four centuries..

Baiju Bawara, Gopal Nayak and Amir Khusro are the oldest names we hear with reference to

Hindustani Music. They were contemporaries. We are told about a competition between Amir Khusro and Gopal Nayak. Both are credited with having introduced certain new features in our music. We find Gopal Nayak's name in Kallinatha's commentary on Shārnga Deva's *Sangeet Ratnākar*, and his *Rāga* and *Tāla Kadambakas.* Amir Khusro is mentioned in History as the inventor or rather a modifier of certain usages in the Indian music of those days including certain musical instruments. The *Quowals* of India who are the Muslim *Bhakti Gāyakas* acknowledge Hazrat Amir Khusro as the inventor of *Qaul Qalbānā. Qauwālis* are the Muslim form of *Bhajans* and *Keertans.* Amir Khusro evolved *qauwāli* out of the *Bhajans* and *Keertans. Qauwāli* is thus of Indian origin. Baiju Bawre was a wandering minstrel, singing devotional songs and songs of philosophical content. This wandering minstrel must have been a very popular figure of his time and must have given birth to a very touching style of singing so that he is remembered today, after seven centuries with great respect by all our musicians. But beyond his name we have absolutely no information as to where he learnt his art. We cannot say where he picked up his knowledge and practice of singing. *Bāwre* means a wandering minstrel.

Next after Baiju Bawre the most respected name we hear is that of Swāmi Haridāsji Surnamed *Dāgur* rightly or wrongly by some musicians. Swāmiji can truly be considered the father of the Music of Hindusthan of the past four centuries. Hindusthan is the name usually applied to Northern India, that part of India which is to the North of the Vindhya and Sātpura ranges. The style of singing which Swāmi Haridāsji taught to a selected few students of his such as Tānsen, Baiju Nāyak, Gopāl Lāl, Rāmdās, seems to have spread about all over North India and Gujarath, Maharashtra and Madhya Pradesh. But about the actual styles of singing, voice qualities, system of voice culture and voice production which made these names memorable in the history of our music we have no definite information. The only source, if at all any, of the slightest idea on these points is the traditional practices of the professional musicians of today. The recognised classical style of vocal music in those days was what we know today by the name of *Dhrupad* and *Ālāp* style. All these great musicians practised and cultivated religious and devotional music, a serious type of music having its own solemnity, its own serenity, its own dignity and as such commanding respect from the listener; *Dhrupad* and *Ālāpchāri* has its origin in the temple music of the *Keertanas* and *Bhajans.* The actual methods, as I have pointed out herebefore, of developing a melody in a *Dhrupad* and *Ālāps*, the exercises for voice and ear training can be deduced from what might have been perhaps left of it in the traditions of the professional musicians. Swāmi Haridāsji, it is said, had that charm in his music that it could gather even wild animals and birds around. The sweetness of his voice and cadences are believed to be superhuman. What made the music so sweet? We cannot say.

And let us now turn to the traditional methods of initiating a pupil into and importing training in the art of Music.

Before education on a mass scale was introduced the old *Guru Shishya Sampradāya* was prevalent everywhere. Even in the West, where mass and class teaching on modern lines, mass and class teaching as we understand it today, was introduced much earlier than here in India was not existing before what they refer to as the Renaissance set in. Class and mass education has its origin in religious congregations. The *Upanishads* of the Hindus, the *moulood Sharif* of the Muslims, the Religious gatherings of the Buddhists, the Christian sermons in the Church were all schools of religious education. But there was no idea of specialisation in these religious gatherings. The listeners to the religious sermons were not being trained as such in religious knowledge and practices. They were not necessarily expected to qualify for the religious profession. For the purpose

of training students for a particular vocation the system of individual coaching alone was followed in those ancient days. A young boy having a natural talent for particular branch of knowledge or art used to be sent to an expert specialist in the line and was coached by him. This very thing happened to Tānsen. The same was the case which the great composers and musicians of the West such as Bethovan, Bach, Handel, Mozart and others of the past few centuries. Education in those days was a priceless gift Great artists and learned scholars of the remote past were themselves always on the look out for pupils to whom they could impart all their knowledge and art, pupils who had talent enough to appreciate the blessings of the knowledge and devotion to pursue it, and faith in their master. Such persons alone approached the great masters and such persons alone, the great masters taught with affection and interest. The custodians of knowledge and art were, in those days, liberally patronised by Kings and Princes. They neither stood in need of nor expected any gratification for their work of teaching from their pupils. In fact they fed and clothed the pupils out of the property in land and money they held as donations and gifts from their Royal patrons. They of course put their pupils to hard work and even at times very trying personal services with a semblance of harshness. May be, that was all a part of the training. This spirit of education as a labour of love on the part of the teacher and devotion on that of the pupil deteriorated as soon as the Royal patronage slackened and the masters were driven to looking after themselves for the very subsistence. Training in Art and craft became a very difficult problem for the learners. They had to pay a very high price either in the form of personal service or in money for scanty scraps of lessons from the masters. Music, Art, crafts, poetry, literature became hereditory professions and these were, so to say, monopolised by and restricted to guilds of professionals who jealously guarded the secrets of study and practice of the profession concerned, reserved them for their own children and threw out to an outsider who came to learn from them little bits of lessons here and there without opening to them the so called secret treasures of knowledge and practical work. No doubt, it often happened that a fellow who had absolutely no talent for art or science went to a renowned expert for training. Such persons became a nuisance to the *Ustād* and a laughing stock of the company around. These *shāgirds* were passionately devoted to their line of choice. But they had no sense of their own lack of capacity to succeed in their pursuit. As a result these pupils never attained any merit and remained mere caricatures. Extra intelligent and talented pupils were considered by the masters of these later years as trade secret lifters and were never encouraged or allowed any contact with the proper methods of study and practice. Even under such conditions the talented and intelligent among the *shāgirds* of the *Ustāds* with no end of patience and a firm faith in the *Ustād*, and a devotion to their chosen branch of study stuck to their work for years together under all difficulties and purposeful in attention of the *Ustād* and came out successful in the line. Such cases were quite common among the great musicians of the recent past. The traditional method however of the professional *Ustāds* had certain great advantages. The admission and enrolment of a new entrant into the particular tradition or *Gharāna* of practical training was effected by what is known as the *Gandā* or *Nada* ceremony according to which the *Ustād* tied a thread round the wrist of the pupil and recited certain sacred incantations and benedictions, put a few grains of gram and jaggery in the mouth of the pupil and initiated him into the art by the first rudimentary lesson, in the case of music, the basic music scale SA, RE, GA, MA etc. The pupil on his part touched the feet of the *Ustād* with his head and offered a present and sweets according to his limit at the feet of the *Ustād*. A royal *Shāgird* offered jewels and ornaments while a common man could offer a few coins. There was no set standard. This ceremony was considered to be sacred and the relation thus created between

the *Ustād* and the *Shāgird* was to be observed for all life. The *Shāgird* attained certain rights as a result of the ceremony. He was looked upon as a near relative, almost and inmate in the house of the *Ustād.* In his career in the profession and in his style of execution he was always supported by his *Ustād* and the *Ustād's* relatives. This spirit of personal interest and attachment between the *Ustād* and *Shāgird* went a long way in inspiring the pupil with zeal and zest for his study and practice despite all difficulties. The *Gandā* ceremony was performed in the presence of a gathering of fellow musicians of the *Ustād* and fellow pupils of the *Shāgird* and the pupil was publicly announced as the acknowledged *Shagird* of the *Ustād.* After the first present offered at the *Gandā* ceremony no further fees were expected from the *Shāgird.* The pupil was however expected to do service he was enjoined in the house of the *Ustād.*

Let us now turn to the actual lessons set.

The first lesson was what is known as '*Sur Bharnā*'.

The basic *Swara, Shadja* of the *Mandra Saptaka* suitable to the vocal pitch of the *Shāgird* was to be held up as long as his breath capacity could hold it. This practice was to be done regularly early morning every day for an hour or two, increasing by and by the duration of the *Shadja.* The object of this practice was to acquire steadiness, strength and correct pitch sense in the voice and breath control. Proper guidance is necessary in this; otherwise the voice may get cracked and spoiled by overdoing the practice or by a faulty production of voice. Persons having high pitched voices were not expected to go down too much in the lower octave, nor were persons possessing deep low pitched voices expected to stretch their voices up too much in the top octave. What was important was holding a musical tone steadily for some length of time. This practice was continued for months, even for two or three years in some cases. The *Ustād* never proceeded further in his *Tāalim* till he was satisfied that the voice of the *Shārgird* had acquired the required strength, steadiness and tunefulness. Apparently such practice is tedious and uninteresting. I wonder if our modern students that be will have the patience or time to sing just one single Sā for months together. But the old students of the past centuries did stick to these instructions. However, during the time they went on with this '*Sur Bharnā*' they came into constant touch with the best music and musicians at the musical gatherings and debates and discussions often held at the house of their *Ustāds.* By the time they finished the initial course of voice cultivation they had already heard hundreds of musical performances and discussions on practical aspects of music at the little homely conferences at the house of their own and other *Ustāds.* A good number of priceless musical compositions and artistic *Ālāps* of a number of *Rāgas* had already trained their ears automatically.

After the *Shāgird* had acquired strength and steadiness in the voice the next course started with a few simple scale exercises to be practised with increasing tempo. Mostly the straight *Ārohas* and *Avarohās* of a few basic scales such as *Yaman, Bilāwal, Bhairava, Kāphi* and *Bhairavi* with an open mouthed and full throated voice were practised. Along with these a few easy songs of *Dhrupad* style in *Rāgas* like *Yaman, Khamāj, Bhairava* and a few passages typical to the respective *Rāgas* attached to easy songs of the *Khayāl* style were practised. There was nothing like a set course of study. Whatever the *Ustād* was inspired to teach the *Shāgird* the *Shāgird* had to learn. Of course there was a certain broad outline of the course of studies which varied in details according to the voice quality, degree of musical intelligence and musical memory and general fitness and progress of the pupils. There was nothing like the Swarajnyana exercises. The ear training under the traditional method of training aimed at the correct impressions of the *Rāgas* and songs on the ears caught and retained synthetically by musical imagination and musical memory and

not by musical intelligence in their analysis. Without understanding intellectually what it is that he has learnt or is practising, the pupil under the traditional system had to concentrate by mere memory the impressions he might have received of the *Rāgas* and songs he was taught and practised them hundreds of time till the lesson was permanently fixed on his mind. The lack of *Swarajnyān* worked as a blessing in disguise in the case of those students of music of the past ages, because it was only by steady and constant practice aided by musical imagination and memory that the lessons learnt from the *Ustād* could be retained. We now wonder how a musician of the old tradition is able to repeat verbatim the songs he might have learnt fifty years ago. They must have practised these songs at least five thousand times to remember them correctly after a lapse of fifty years. We also wonder on the other hand that quite a number of practical musicians of a fairly good reputation during the recent past were unable to analyse their *ālāps* and *tānas* in notation. All the same they were impressive practical demonstrators. The great Tānsen, Baiju Nāyak, not the famous Baiju Bāwre, but Baijnath, a man from Gujrath who was one of the pupils of *Swāmi* Haridāsji, Gopal Lāl, Bilās Khan, Samokhan Singh, Misri Singh, Niyāmat Khan and Naubad Khan, both known more by their pet names Sadārang and Adārang Bahādur Hussain Khan, Haddu Hassu and Natthu Khans of the Gwaliar *Darbār*, Bande Ali Khan and Ali Hussain, Vazir Khan, Yousuf Khan, Ināyat Khan, Tāj Khan, Chānd and Surj Khan, Babu Rām Sahāi, Shakkar, Makkhan, Bade Muhammad Khan• and Rahmat Khan, Haddu Khan's sons, Amir Khan *Sitāria*, Tān-Ras Khan, and his pupils Alia known as General among musicians and Fattu his brother, Zakir Uddin and Allah Bande, Pannālal Gosāi, Kudav Singh and Nānā Sahib Pānse who are pioneers of their respective schools of Mridang playing, Shankar Rāoji Pandit of Gwalior, Balkrishna, Bua, Allāhdiya Khan, Bhāskar Bua Bakhle Vaze Buā, Abdul Karim Khan and the unforgettable man of the century, the late Faiyāz Hussain Khan, *Aftab-I-Mousiqi*, were all trained in the *Guru-Shishya* tradition. Ustad Mushtāq Hussain Khan, Shri Anant Buā Joshi of Aundh, Vilayat Hussain Khan, Krishna Rao Pandit of Gwalior, Gajānanrāo Joshi and some senior pupils of the late Vishnu Buā such as Vinayak Rao Patwardhan, Āpte, Kashālkarji and a few others belong to the old tradition. Pt. Vishnu Digambarji had already started his Gāndharva Mahā-Vidyālaya when these first pupils went to learn from him. But he seems to have trained them individually also in the old traditional system.

(To be continued)

Classical Music In Uttar Pradesh

By

Dr. S. K. CHAUBEY, M. A., Ph. D., B, Mus., Lucknow.

I believe it is no facile assumption to say that Hindustani classical music (or northern music as differentiated from the South Indian music) has special claims on all lovers of music in this State. Of course, "lovers of music" include those discerning patrons of music who, apart from knowing the value of music, know its price, too. For some it may be a discovery but to many it will be a truism to hear the remark that Uttar Pradesh is the cradle and home of Indian music. It is here that music found its nursery and had its schooling. Is it a very bold assertion? The complacent would be shocked out of their accustomed grooves of thinking.

The fashionable and the conventionally progressive would prefer to call it a reactionary notion. Whatever the reactions, it is a historical fact, undisputed.

It is in this State that some of the most vital styles of our music were born. It is here that each one of these styles was sustained and shaped as a fine creative medium of expression with a highly organised artistic technique. On each of these there was and there is the mark of tradition–the sustaining power of all living music that matters in this country. The roots of all these styles are deeply buried in the soil of tradition. Often, the ultra-modern emancipator of music talks of classical music being decadent. It is respectable to bandy words and to set up the myth of decadence–the luxury of decay in classical art and classical literature. In fact, some of these critics who cry themselves hoarse about progressive art and music, are sceptical about all roots–artistic, intellectual or even poetic.

It would be perverse to see our music in a wrong perspective. Ephemeral values do not govern it and the judgements of the hour would be too inadequate as a verdict on its creative destiny. Here is a great amazing fact of tradition which no brilliant arguing can change. The roots of our music are still there in that time-honoured soil of tradition which is watered and nourished by the genius of a whole people. These styles are best seen against the background of tradition. Tradition in music is not merely a symbol of venerable authority but the power which has sustained creative genius both in the individual and the family. The "*Gharana*" up to this day has been engaged in a great creative activity and that is to inherit, preserve and transmit the legacy of style to the future generations. To mistake it for a reactionary stronghold and to talk of the narrow confines of its monopolist art is to speak the language of a bad propagandist. Today, a school of thought in music with all its crusader's righteousness, is without its roots. It neither carries with it the vibrant flame of genius nor can transmit the various styles with any traditional authenticity. While the "*Gharanas*" in the past pointed out the unity so typical of synthesis, the modern schools of thought have come to stay as centres of discussion and disunity. Progress in music without any tradition is a sorry spectacle.

These traditions, however, were inseparably blended with great traditions in literature and thought. For language and thought-content, music drew its inspiration from the literature and ideas of the time. From the sixteenth century onwards, the impact of literature and thought on music is tremendous. In the great dynamic movement of the cult of *Bhakti* many creative impulses and energies were fused together as if merging in the sublime synthesis of a common inspiration and effort. In the history of movements chronology is hardly a calculable factor. All over India there was a renaissance of inspiration and feeling. Meera, the pale mystic lily of Rajasthan, the blind, bard, Surdas and the saintpoet Tulsidas of Uttar Pradesh, Vidyapati of Bihar, the incomparable eavesdropper, the writer of delicate lyrics, and the singer of songs all about the love of *Lord Krishna* and *Radha*, and the great Chaitanya of Bengal whose ecstasies danced their way to God all these and a host of kindred spirits brought about a revolution in human spirit especially, in the delicacies and frenzies of passion and devotion. From the tranquillity of a serene soul to the delightful tumults of a lover's heart, there was a vast range of strings for music to touch and play upon.

The poets inspired musicians to compose hundreds of songs—songs of high poetic merit. On the other hand, the musicians of the time made demands upon the poets to produce poetry, more musically rich and appropriate. The poet and the musician had common bonds of heritage and vocation. Both were indispensable to each other. Whether it is the mystic passion or the lover's frenzied passion of a Meera, or a Sur's devotion passionate with lyric intensity, casual and leisurely in demeanour and not without the abandon of a

devotee-everywhere in the realms of the erotic, the mystic, the devotional and the purely sensuous and amorous, music found rich material for language and passion. The delicate, elusive notes of *Ragas* found a clothing divine in the poetry of the day. The two traditions were, thus, fused into a greater common tradition of music and poetry.

A language like the *Braj Bhasha* has endured for more than three centuries as the predominant vehicle of Hindustani classical music. From the time of Akbar up to the first half of this century, to be more precise, this language has come to be recognized as the most delicate and the most musically flexible medium for our music. Both the Hindu and the Muslim musicians look to it with a native sensitivity. Even today, we have hundreds of compositions in *Braj Bhasha* composed and written by Muslim musicians who thought and created in this language. The importance of the language lies in the tradition it embodies and represents. How much this language has influenced, inspired and enriched our music is known to all musicians, specially, those of this State.

A music with such traditions, born in this State is not only a system or a science, but a kind of vital movement. It is in the context of this great movement that we see the great musicians this State has produced. At the outset the inevitable choice falls on Swami Haridas Dagur of Brandavan, a saint and a musician, who initiated the great Tansen into the secrets of music. Tansen regarded him as his great *Guru* and we have many anecdotes and legends about this great musician to whom our present day music owes so much. He was a master of the " Dagur " technique of the *Dhrupad* style. Being a saint, he shunned the court and lived a life of quiet and contemplation, leaving fortune to heap its laurels on his dear disciple, Tansen.

Tansen, the fountain-head of Hindustani music, was a master of the *Dhrupad* style-a style marked by *Brahmanic* dignity and aloofness, detached and serenly mystic, and yet in the consummation of art, passionate, playful and even exceptionally sensuous, of course, not forgetting to return to its native tranquillity in the midst of all its measured tumult and ascetic commotion. The *Dhrupad* was tradition in its most aristocratic form from the descendants of Tansen known as '*Senias*' even until recently preserved its purer variety in some authentic manner.

Among other great exponents of this style the names of Baiju Bawra and Gopal Nayak are most illustrious and universally known.

Coming nearer our times, it is heartening to remember that among the followers of the traditions of the *Drupad* and the *Veena*, late Ustad Wazir Khan of Rampur was an illustrious figure. In music, he was the teacher of the father of the present Nawab of Rampur. The late Nawab, as many know, was a brilliant scholar and critic of music and did much for music. The late Pandit Bhatkhande (the founder of the Marris Music College) and Raja Nawab Ali were closely associated with him in their efforts to organize and propagate music.

The name of the late Nabab Chhamman Saheb of Bilsi (Budaun District), a relation of the late Nawab, cannot be overlooked. He was an inimitable master of the "*Sursingar*", a rare instrument, and there was none to beat him. Even the great Ustad Wazir Khan found in him an equal and a rival of ample magnitude.

Among the disciples of Wazir Khan, I shall mention three notable musicians, all past sixty now, and known all over India. Two of these sat at his feet as admirers and disciples but with some background of musical training. The third was without this background and his was a disciple's complete dependence on his master. The first two followed, as if, the eagle's method, starting at the top and the third, naturally, took to the mole's device of starting from below. Ultimately, as we know, the eagle learns to enjoy its joyous flights and the shrewd industrious mole learns to burrow deeper and deeper. Speaking of the first two Ustad Mushtaq Husain of Rampur (vocalist) and

Ustad Hafiz Ali Khan of Gwalior (Sarod-player) I would say that both of these are front-rank musicians. And it would be difficult to produce another Hafiz Ali Khan in these unregenerate times. If we grant that industry and toil can only produce the talent of execution and not the genius of creation, I would say that he is an artist to the tips of his fingers and is creative in his basic ideas. Just as Ustad Mushtaq Husain belongs to Sahaswan, Ustad Hafiz Ali belongs to Rampur.

Ustad Alauddin Khan of Maihar, the third among these disciples of Wazir Khan, is a universally known Sarod-player of great repute and among his disciples, Ali Akbar and Ravi Shankar (his son and son-in-law, respectively speaking) are known to us. It is said that he sat longest at the feet of his master. He is a Pandit of Sarod and a very great exponent of its technique. A man of austere charms, his *Sarod* has a Stentor's voice of authority and a Martinet's charm.

In this connection, another name rises out of the ashes of memory and we are reminded of the late Ustad Inayat Hussain Khan of Sahaswan, an indirect Guru of Ustad Mushtaq Hussain and a disciple of the great Haddu Khan and Hassu Khan of Gwalior, the famous exponents of the *Khayal* style. He was a great *Khayal* singer of the Gwalior style.

Speaking of the *Khayal* as a style is like speaking of the transition from the hybrow, pedantic style of the *Dhrupad* to a popular style noted for its highly imaginative and sensuous appeal, its abandon, its pictorial sense, its emotional gaiety, its passion and its tranquillity, its variety of tempo and the vigour and delicacy of its words and execution.

Agra stands as the greatest exponent of its style. Though the Agra school produced many great musicians like Ghaghe Khudabuksh, Ghulam Abbas Khan and Nathan Khan, its reputation in modern times rests on the genius of one musician—the late Ustad Faiyyaz Hussain Khan. He was the greatest *Khayal*-singer of the first half century, one of the great among the greatest of the last two centuries and it would only be a poor tribute to say that the like of him will not be born again.

Etawah is a small place but it produced two great Sitar-players, the late Imdad Khan and his son, the late Inayat Khan. The latter's son, the youthful Vilayat Khan, is a noted Sitarist of today.

Atrauli, a small town near Aligarh, produced two great musicians. Ustad Mahboob Khan "Daras" was a great composer and also a well-known musician. The second was late Ustad Aladiya Khan of Bombay whose disciple Kesar Bai of Bombay, is one of our great *Khayal*-singers.

Khurja should be proud of producing a well-known musician, the late Ustad Zahur Khan "Ramdas"—whose son Ustad Altaf Khan is a well-known musician.

Mathura deserves to be proud of its two Chaubes, Ganeshi Chaubey of revered memory was a great Pandit and musician who taught a musician like Hafiz Ali Khan his first lessons in music. And who does not remember the late Chandan Chaubey who created a sensation at the 1925 session of the All-India Music Conference held at Lucknow by singing a song in *Bhairavi*?

Meerut produced its Munir Khan a great Tabla-player whose most illustrious disciple is our Ahmed Jan Thirkawa of Rampur, by far the best *Tabla*-player of India and a wizard in the art of accompaniment.

Moradabad is proud of late Ustand Nazir Khan, a reputed vocalist of recent memory who succumbed to the hypnotics of the Bhatkhande and became his pupil in the Greek and Latin of music theory. Then there was the well-known Ustad Sher Khan, another great Tabla-player.

Banaras is inseparable from the Banaras *Thumri*, a style transplanted from Lucknow and nourished at the hands of folk-tunes, doing away with the courtly finesse and sophistication of the Lucknow style. Banaras had its *Tappa* singers, too, but it specialized in the *Thumri*, its *Khayal*-singers being its exceptions. A number

of women singers of high musical talent rendered it charmingly. Among its musicians Bare Ramdas and Chhote Ramdas are well-known. But who can miss the name of Kanthe Mahraj (the famous *Tabla*-player) among the list of its musicians?

When we come to Lucknow we find that the music of Avadh, like the evening in Avadh, has left behind not even the faintest traces of its charm and greatness. Even the aroma of decay which desperately clung to the heart of Lucknow during the last twentyfive years, has vanished for ever. The last fragrance of the last flower of decadence has escaped never to return. Only there are sad and pale reminders of a faded spring time. We know that in Lucknow music was a necessary accomplishment for culture and it was nursed and brought up by the court of the Nawabs of Avadh. Even as recent a period as the last century tells us some thing about the pageantry and romance of the court of Wajid Ali Shah. The court was a nucleus of music, art and poetry. Music was sustained by discerning appreciation and generous patronage.

To the court of the Nawabs not only came great poets and men of artistic temperament but also great musicians. The legend (which is now a part of a dancer's anecdotal chatter) about the visit of the great (greatest of all) Pakhawaj player, Kudau Singh of Datia to the Nawab's Darbar and fighting a grim duel with the child prodigy, Bindadin Mahraj then nine years of age, and the one defeating the other all this very often inspires the pleasantries of a musical conversation.

The truth of the matter is that Bindadin Mahraj was really the greatest of all *Kathak* dancers and he, with his younger brother Kalka made an incomparable pair. The house of Bindadin, shorn of its ancestral associations and glory, stands on Bhairon Ji Road near Jhau Lal-ka-Pul and is a sad commentary on times. Lucknow was the home of the *Kathak* dance and these two men of genius not only danced their way to fame and fortune but also preserved and creatively imparted their magic touch to their disciples. The late Achhan Maharaj, son of Kalka Maharaj, the great dancer of this "*Gharana*", preserved the traditional form of the Kathak. His two younger brothers, Luchoo and Shambhu, have taken to the more popular style of "*Bhava*" steeped in graceful gestures. I find the *Kathak* on the decline and the only way to preserve and save its life would be to preserve its authentic traditions in their more imaginative forms.

Lucknow's last great vocalist, Ustad Khurshed Ali Khan, is no more. He died four years ago. When I looked at him, the venerable old musician spoke to me of the past he had seen. There was something in him which reminded us of the past glory of Lucknow's music.

Ustad Ahmad Khan is another old Lucknow musician whose father the late Dulhe Khan, was a well-known musician. He is a very good teacher and a master of his traditional style. His elder brother, Ustad Mohammed Husain is another important musician.

One could go on writing about the traditions and styles of music which have flourished in many other places in this State. But what deserves the emphasis is the fact that in the gradual evolution of styles the Hindu-Muslim synthesis of our culture determines the tone of our music. Regional influences, on the other hand, cannot be overlooked or minimized. For instance, take the *Thumri*. The Banaras *Thumri* has the inevitable Mirzapur folk-accent. Mirzapur being a centre of folk varieties like *Chaiti*, *Kajri*, etc. It is unsophisticated and has something in it of sweet rustic simplicity. The Lucknow *Thumri*, on the other hand, is sophisticated, over-refined and artistically conscious. The ideal *Thumri*, I believe, would be a blending of art and intuition.

The over-emphasis on the schools of thought in music is something of an academic interest to many. Therefore, it would be far better to put a greater stress on the traditions and styles of Hindustani music and their preservation and revival. Then alone the perspective of music

would be correct and there would be no danger of removing music from the context of cultural unity. In the midst of all kinds of controversies and tensions, I can only think of one lasting remedy and that is to stress to the utmost cultural unity of our music, a fact which has to be more actively appreciated and realized by all classes of people. And we who belong to Uttar Pradesh must neither forget nor forfeit this rich heritage.

Book Review

" **RĀG-PARĀG** "—An illustrated song-book in Hindi with notation-composed, printed and published by Guru Gyān Prakāsh Sharman for Gyanayatan Publications, Bombay-1, at Usha Printers, 6, Tulloch Road, Fort, Bombay-1. (Price : Rs. 2·50 nP)

This is a marvellous book of songs written in Hindi by a German author, who is undoubtedly an exponent of Indian art, culture and literature. Rev. Father George Proksch, SVD, writes in Hindi under the pen-name of Guru Gyān Prakāsh Sharman. He is a well-known figure in educational and literary circles not only in Bombay but the country over. His mastery of Hindi language and literature, coupled with his deep and intense love for Indian music, has not only endeared him to an elegant few, but also a large number of young students. Fortunately for the children and the connoisseur it is the first in a very promising series brilliantly illustrated and devised by the author. Every one who has seen this book has exclaimed in wonder at it. Children want to take it off to a quiet corner and keep it for ever. Grown-ups pay a glowing tribute to this artistically designed book of song as supreme in mode, in rhythem and in melody.

While preserving the inherent quality of Indian classical music presentable to masses of India, the book abounds in an exhilarating lilt on the basis of folktunes that establish at once an appeal to the nobler instincts of man. The fourteen 'ragās' and 'dhuns' incorporated in "RĀG-PARĀG" are patriotic in character modern in concept and classical in presentation. The book fulfils the growing demand of community singing in modern India, comprising as it does into simple small units of its own. While some of the songs are based on authentic folktunes singable by thousands at a time, there are others which are accepted as good as 'nursery rhymes' graded emotionally for young beginners. The introduction to the book is helpful to the potential learner of Indian music and explains, inter-alia, certain similarities and differences between the Western and Indian music systems of notation. None could say more eloquently and anthoritatively about "RAG-PARĀG" than Dr. S. N. Ratanjankar, who has summed up his appreciation in the Foreword thus : "There is very original lilt in these tunes, which is bound to appeal to every music-lover, Indian and non-Indian alike." Printed in modern photo-offset, it is wonderfully easy to follow and aesthetically it is thoroughly pleasing.

—Capt. R. D. CHANDOLA.

Ourselves

THANKS

The Management of the 'Lakshya Sangeet' acknowledges, with thanks, the receipt of Rs. 250/- donated by Shrimant R. V. Kalikar, Nagpur, as a Life Member of the Journal.

The Management has noted with deep regret the sad demise of Shri Govindrao Burhanpurkar, the famous Mridang Player on the 20th June last. It may be recalled that Shri Govindraoji was a receipient of the Presidential Award in the year 1955. The Management expresses their heart-felt condolences to the bereaved members of his family.

" पूर्णमेवावशिष्यते "

(भारतीय संगीत का एकमेव त्रैमासिक)

लक्ष्य-संगीत

चतुर्थ वर्ष	सप्टेंबर १९५७	अंक २ रा.

प्रकाशक

श्री. चिदानन्द डी. नगरकर,
लक्ष्य-संगीत कार्यालय,
हिल् व्ह्यू, राघवजी रोड, बम्बई २६.

वस्तु-संग्रह

पृष्ठांक

हिन्दी-विभाग

१ सम्पादकीय २५
२ 'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' का हिंदी अनुवाद--श्री. ना. रातंजनकर २६
३ संगीत की परिभाषा—कु. कुसुम साठे २९
४ ध्रुपद का महत्त्व--श्री. घनश्यामदास कटनी ३५
५ स्व. गोविंदरावजी, 'गुरुजी' 'मृदंगाचार्य'--श्री. शंकर रामचन्द्र गोलवलकर ... ३९
६ स्वर्गीय पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर--श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर ... ४२
७ पं. ओंकारनाथजी का 'प्रणव-भारती'—श्री. चैतन्य देसाई ४५
८ पुस्तक-परिचय ५२
९ समाचार ५३

प्रबन्ध-विभाग

१ राग-बिन्द्रावनी सारंग--त्रिताल (मध्यलय)—श्री. गजाननराव आयलवार ... १५
२ राग-केदार--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. अमरेशचन्द्र चतुर्वेदी १६
३ राग-देस-भजन--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. महादेवराव सामंत १७
४ राग-कौंसीकान्हडा (मालकौंस अंग)--त्रिताल (मध्यलय)—आचार्य चिदानन्द नगरकर १९
५ राग-लंकादहन सारंग-मसीतखानी गत--त्रिताल--श्री. एम्. महेन्द्र, संगीत विशारद ... २०
६ राग-अहीर भैरव--त्रिताल (मध्यलय)—श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर ... २१
७ राग-मीयाँ मलहार-ध्रुपद--चौताल (विलम्बित)--श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर ... २२
८ राग-भटियार--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. भास्कर हरि गोडबोले २४
९ राग-मालकौंस तराना--त्रिताल (मध्यलय)—श्री. नारायण गणेश मोघे... ... २५
१० राग-दुर्गा (बिलावल थाट)--धमार--श्री. मुकुंद विष्णु कालविंट २६
११ राग-खमाज चतरंग--त्रिताल (मध्यलय)--श्रीमती खोरशेद मुल्ला २७
१२ राग छायानट--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. अनन्त मनोहर जोशी २९
१३ राग सावनी (बिहाग अंग)--झपताल (त्रिताल)--स्व. काले खाँ साहेब श्री गुलाब रसूल खाँ ३०

सम्पादकीय

संस्कृत साहित्य में ' लक्षण ' एक सर्वसामान्य शब्द शास्त्रीय परिभाषा में पाया जाता है। ' लक्षण ' का वास्तविक अर्थ चिह्न, विशिष्टता है जो किसी वस्तु का नियत अंग-स्वभाव दर्शाता है और जिससे वह वस्तु पहिचानी जाती है। पक्षिओं द्वारा उड़ना पक्षी की विशिष्टता, पक्षी का 'लक्षण' है। अग्नि ऊर्ध्वगामी होता है अतएव ऊर्ध्वगमन अग्नि की विशिष्टता, अग्नि का 'लक्षण' है। निम्न-गमन जल का ' लक्षण ' है। यह तो नैसर्गिक 'लक्षण' हैं। पर पौरुष अथवा मनुष्यनिर्मित वस्तुओं में, जैसे कि शब्दशास्त्र, धर्मशास्त्र, समाजशास्त्र, नीति; तथा कलाओं में भी वैयक्तिक, सामाजिक, प्रादेशिक, राष्ट्रीय तथा जागतिक ' लक्षण ' होते हैं। जीव-शिव का ऐक्य तथा वर्णाश्रम व्यवस्था सनातन धर्म का, सर्व-शक्तिमान् अमूर्त परमात्मा की इच्छा इस्लाम धर्म का, आत्मत्याग द्वारा अखिल संसार का उद्धार ईसाई धर्म का, लक्षण हैं। इसी प्रकार शिल्पकलाओं के भी जागतिक, राष्ट्रीय, प्रादेशिक, सामाजिक तथा वैयक्तिक ' लक्षण ' होते हैं। इन्हीं लक्षणों के द्वारा वह कला अपने अपने विशिष्ट स्वरूप में, अपने अपने विशिष्ट अंगस्वभाव में प्रकट होती है। संगीत, भारतीय संगीत, हिन्दुस्थानी संगीत, रागदारी, सुगम संगीत, लोकगीत इत्यादि एवं बैजू बावरा, गोपाल नायक, स्वामी हरिदास, तथा तानसैन का संगीत अपने अपने विशिष्ट स्वरूपों में, अपने अपने विशिष्ट अंग-स्वभावों में प्रकट हुए हैं। ये ही ' लक्षण ', ये ही विशिष्ट स्वरूप, ये ही विशिष्ट अंग-स्वभाव संगीत के जागतिक, राष्ट्रीय, प्रादेशिक, सामाजिक तथा वैयक्तिक भाव में उसके शास्त्र के रूप में वर्णन किये जाते हैं। मधुर ध्वनि-रचना, राग, यमन-बिलावल-बिहाग-देश-काफी आदि; ध्रुवपद, ख्याल, ठुमरी, टप्पा आदि तथा इनका वैयक्तिक आविष्कार इन सब के अपने अपने विशिष्ट ' लक्षण ' हैं, जो नियत रहते हैं। मधुर ध्वनि-रचना ही संगीत है, राग ही भारतीय संगीत है, यमन-बिलावल-बिहाग-देश-काफी आदि हिन्दुस्थानी संगीत के आविष्कार हैं, ध्रुवपद, धमार, ख्याल, आदि हिन्दुस्थानी रागदारी संगीत के ही गीत-प्रबन्ध हैं; उदात्त, प्रशान्त एवं धीर-गंभीर गायकी ही ध्रुवपद की गायकी है, धीर ललित गायकी, ख्याल गायकी है, कोमलता एवं शृंगार ठुमरी गायकी की विशेषता है तथा अंत में श्रेष्ठ कलाकारों की वैयक्तिक गायन-वादन शैली, ये सब किसी न किसी प्रकार लक्षणान्वित हैं। और इन्हीं लक्षणों के संकलन से संगीत शास्त्र निर्माण होता है। विशिष्ट कलाविष्कार, कलादर्श को जीवित रखने के लिये उस के ' शास्त्र ' को समझना अनिवार्य है।

पण्डित व्यंकटमखीकृत

'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' का हिन्दी अनुवाद

अनुवादक : श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़.

(गताङ्क से आगे)

पञ्चमं रागप्रकरणम् ।

चतुर्णां पुरुषार्थानां त्यागं यस्मात्करोत्यतः ।
त्यागराज इतिख्यातं सोमास्कंदमुपास्महे ॥ १ ॥

तुर्यप्रकरणे मेलाः सप्रपंचं निरूपिताः ।
अथ मेलोद्भवा रागा लक्ष्यन्ते नातिविस्तरम् ॥ २ ॥
रंजयन्ति मनांसीति रागास्ते दशलक्षणाः ।
भवन्ति ते मतंगाद्यैः प्रापितान्यानि च क्रमात् ॥ ३ ॥
लक्षणानि दशोक्तानि लक्ष्यन्ते तावदादितः ।
ग्रहांशौ मंद्रतारौ च न्यासापन्यासकौ तथा ॥ ४ ॥
अथ संन्यासविन्यासौ बहुत्वं चाल्पता तथा ।
लक्षणानि दशैतानि रागाणां मुनयो ब्रुवन् ॥ ५ ॥

पाँचवा राग प्रकरण ।

अनुवाद : ('चतुर्णां पुरुषार्थानां....' इस श्लोक का अर्थ पहले दिया जा चुका है । अतएव उसे पुनः यहाँ दोहराया नहीं गया है।)

चौथे प्रकरण में मेलों को हमने पूर्णतया समझाये हैं। अब इन मेलों से उत्पन्न हुवे रागों को संक्षिप्त में समझाता हूँ । मन का रंजन जो करते हैं, उनको राग कहते हैं। राग में आवश्यक बातें दस हैं । ये दस लक्षण और कुछ उनसे अधिक, जो मतंगादि पंडितोंने समझाये हैं, उनको अब क्रम से समझाता हूँ । इन दस लक्षणों के नाम इस प्रकार हैं –(१) ग्रह (२) अंश (३) मंद्र (४) तार (५) न्यास (६) अपन्यास (७) संन्यास (८) विन्यास (९) बहुत्व (१०) अल्पत्व, जैसे कि प्राचीन पंडितोंने बताये हैं ।

दशानामपि चैतेषां क्रमाल्लक्षणमुच्यते ।
येनादौ गीयते गीतं स्वरेण स भवेद्ग्रहः ॥ ६ ॥
बहुशो गीयते येन स्वरेणांशः स कथ्यते ।
अंशस्वरस्त्वसावेव जीवस्वर इति स्मृतः ॥ ७ ॥
नीचैः स्वरेण यद्गानं स मंद्रस्वर उच्यते ॥
उच्चैः स्वरेण यद्गानं स तारस्वर उच्यते ॥ ८ ॥
न्यासस्वरः स कथितो येन गीतं समाप्यते ।
अवान्तरसमाप्तिं यो रागस्यापि तनोति सः ॥ ९ ॥
अपन्यासः स स्मृतोऽन्यासस्त्वात्यंतिकसमाप्तिकृत् ।
इति भेदो भवेन्न्यासापन्यासस्वरयोर्द्वयोः ॥ १० ॥
सन्यासो नाम गीताद्यखंडभागसमाप्तिकृत् ।
गीतखंडाद्यावयवस्यान्ते तिष्ठति स स्वरः ॥ ११ ॥
विन्यास एतौ सन्यासविन्यासौ भरतादिभिः ।
अंतर्भूतावपन्यासस्वर एवेति कीर्तितौ ॥ १२ ॥
अलंघनं तथाभ्यासो बहुत्वं द्विविधं मतम् ।
स्वरस्यास्पर्शनं यत्र लंघनं तत्र कीर्तितम् ॥ १३ ॥
साकल्येन स्वरस्पर्शस्त्वलंघनमिति स्मृतम् ।
यद्वेकस्य स्वरस्यैव नैरंतर्येण वाथवा ॥ १४ ॥
व्यवधानेन भूयोऽपि भूयोप्युच्चारणं हि तत् ।
अभ्यास इति शंसन्ति बहुत्वं द्विविधं ततः ॥ १५ ॥
अल्पत्वं च द्विधा प्रोक्तं अनभ्यासाच्च लंघनात् ।
पूर्वोक्ताभ्यासराहित्यं अनभ्यासः प्रकीर्तितः ॥ १६ ॥
पूर्वोक्तालंघनाभावः लंघनं परिकीर्तितम् ।
लक्षणानि दशाप्येवं लक्षितानि मया स्फुटम् ॥ १७ ॥

अनुवाद : अब इनका स्वरूप समझाता हूँ ।

(१) जिस स्वर से गीत का आरंभ होता है, उसको 'ग्रह' कहते है ।

(२) जो स्वर सब से अधिक प्रयोग में आता हैं, उसको 'अंश' कहते है । अंशस्वर को 'जीवस्वर' भी कहते है ।

(३) जिस स्वर तक कोई राग मन्द्र में जा सकता है, उसे उस राग का 'मन्द्र' स्वर कहते है ।

(४) जिस स्वर तक तार सप्तक में जाना होता है, उसको 'तार' स्वर कहते है ।

(५) जिस स्वर पर गीत समाप्त होता है, उसे उस गीत का 'न्यास' स्वर कहते है।

(६) न्यासस्वर के अतिरिक्त बीच में अन्य जिन जिन स्वरों पर विश्रांति की जाती है, उसको 'अपन्यास' स्वर कहते है। न्यास स्वर तो बिलकुल अंतिम स्वर है। यही भेद 'न्यास' और 'अपन्यास' में है।

(७) किसी गीत के पहिले तुक के विभागों के अंतिम स्वरों को 'सन्यास' कहते हैं।

(८) गीत के तुकों के पाहिले विभाग के अंतिम स्वरों को 'विन्यास' कहते है। ये 'संन्यास' व 'विन्यास' भरतादिकों ने 'अपन्यास' के ही अंतर्भूत माने हैं।

(९) 'बहुत्व' दो प्रकार का है। (१) अलंघन (२) अम्यास। किसी स्वर को छोड़ देने की क्रिया को 'लंघन' कहते है। उसी के विपरीत सब प्रकार से स्वर को लेना 'अलंघन' होगा। किसी एक स्वर का लगातार अथवा बीच बीच में अन्य स्वरों को लेकर बार बार उच्चारण करना 'अभ्यास' कहलाता है। यह दो प्रकार का बहुत्व हो गया।

(१०) 'अल्पत्व' भी दो प्रकार का है। (१) अनभ्यास (२) लंघन। पूर्वोक्त 'अभ्यास', का न होना 'अनभ्यास' एवं पूर्वोक्त 'अलंघन' का अभाव 'लंघन कहलाता है। ये दस लक्षण स्पष्ट रूप से मैंनें समझाये हैं।

अथैतल्लक्षणान् रागान् उद्दिशामि क्रमादहम्।
रागास्तावद्दशविधा भरताद्यैरुदीरिताः ॥ १८ ॥
ग्रामरागाश्चोपरागा रागा भाषाविभाषिकाः।
तथैवांतरभाषाख्या रागांगाख्यास्ततः परम् ॥ १९ ॥
भाषांगानि क्रियांगानि उपांगानीति च क्रमात्।
दशस्वेतेषु रागेषु ग्रामरागादयः पुनः ॥ २० ॥
रागास्त्वंतरभाषान्ता मार्गरागा भवन्ति षट्।
ततो गंधर्वलोकेन प्रयोज्यास्ते व्यवस्थिताः ॥ २१ ॥
तस्माद्रागांगभाषांगक्रियांगोपांगसंज्ञिकाः।
रागाश्चत्वार एवैते देशिरागाः प्रकीर्तिताः ॥ २२ ॥
तत्र रत्नाकरग्रंथे शार्ङ्गदेवेन धीमता।
चतुःषष्ट्यधिकं रागशतद्वयमुदीरितम् ॥ २३ ॥
लक्ष्यन्ते ते न कुत्रापि लक्ष्यवर्त्मनि संप्रति।
ततःप्रसिद्धिवैधुर्यात् त्यक्त्वा रागांस्तु तान् पुनः ॥ २४ ॥
सर्वत्र लक्ष्यमार्गेऽत्र संप्रति प्रचरन्ति ये।
तानस्मत्परमाचार्यतानपार्यसमुद्धृतान् ॥ २५ ॥
रागान्निरूपयिष्यामि लक्ष्यलक्षणसंमतान्।
ग्रहांशन्यासमंद्रादिव्यवस्था तेषु यद्यपि ॥ २६ ॥
देशित्वात्सर्वरागेषु नैकान्तेन प्रवर्तते।
तथापि लक्ष्यमाश्रित्य गानलक्ष्मानुसृत्य च ॥ २७ ॥

अनुवाद : इस प्रकार से लक्षणयुक्त राग अब समझाता हूँ। भरतादिकोंने राग दस प्रकार के बताये हैं। जैसे, (१) ग्रामराग (२) उपराग (३) राग (४) भाषा (५) विभाषा एवं (६) अंतरभाषा और उसके पश्चात् (७) रागांग (८) भाषांग (९) क्रियांग तथा (१०) उपांग। इन दस प्रकार के रागों में 'ग्रामराग' से ले कर 'अंतरभाषा' तक के छः राग—प्रकार 'मार्गराग' कहलाते हैं। अतएव वे नियमबद्ध हैं और गंधर्व लोकमें उनका प्रयोग होता है। रागांग, भाषांग, क्रियांग और उपांग—ये चार राग—प्रकार 'देशीराग' कहलाते हैं। पंडित शार्ङ्गदेवने अपने रत्नाकर ग्रंथ में २६४ राग कहे हैं। परन्तु वे आजकल प्रचार में नहीं हैं। अतएव उनको छोड़कर जो प्रचार में गाये बजाये जाते हैं और जिनको हमारे परम गुरू श्री तानप्पाचार्यजी ने समझाये हैं, उन रागों के नियम एवं स्वरूप समझाऊँगा। ग्रह, अंश, न्यास, मन्द्र इत्यादि व्यवस्था देशी रागों में होने के कारण इन सब रागों मे यह व्यवस्था होगी ही, ऐसा न समझना चाहिये। तथापि उनका जैसा प्रचार मे स्वरूप हैं और उनके गाने के नियमों के अनुसार इन प्रचलित रागों के लक्षण समझाता हूँ।

रागाणां लक्षणं ब्रूमो संप्रति प्रचरान्त ये।
निरूप्यमाणरागाणां षड्जादिक्रमतो ब्रुवे ॥ २८ ॥
लिख्यन्ते पंचभिः पद्यै रागा एव ग्रहस्वराः।
नाटः सौराष्ट्रः सारंगनाटः शुद्धवसन्तकः ॥ २९ ॥
गुंडक्रिया मेचबौळिर्नादरामक्रियस्तथा।
वराळी ललिता पाडिरागः सालगभैरवी ॥ ३० ॥
श्रीरागारभिधन्यासिशंकराभरणाभिधाः।
रागा हिंदोलभूपाळहिंदोल्यथवसंतकाः ॥ ३१ ॥
आहर्याभेरीसामंतावसंताद्या च भैरवी।
हेज्जुज्जिर्मालवश्रीश्च शुद्धरामक्रिया तथा ॥ ३२ ॥
कांभोजी च मुखारी च देवगांधारिका तथा।
नागध्वनी सामरागस्तथा सामवराळिका ॥ ३३ ॥
एकत्रिंशदिमे रागाः षड्जन्यासग्रहांशकाः।

अनुवाद : निम्नलिखित पाँच श्लोकों मे हम ३१ रागों के नाम देते हैं जिनमें 'षड्ज' ही न्यास, ग्रह एवं अंश हैः—

(१) नाट (२) सौराष्ट्र (३) सारंगनाट (४) शुद्धवसंत (५) गुंड़क्रिया (६) मेचबौळी (७) नादरामक्रिया (८) ललिता (९) पाडी (१०) सालगभैरवी (११) श्रीराग (१२) आरभी (१३) धन्यासि (१४) शंकराभरण (१५) हिंदोल (१६) भूपाल (१७) हिंडोली (१८) वसंत (१९) अहीरी (२०) आभीरी (२१) सामंत (२२) वसंतभैरवी (२३) हेज्जुज्जी (२४) मालवश्री (२५) शुद्ध-रामक्रिया (२६) कांभोजी (२७) मुखारी (२८) देवगांधारी (२९) नागध्वनी (३०) सामराग (३१) सामवराळी।

गुर्जरी भिन्नषड्जश्च रेवगुप्तित्रयोप्यमी ॥ ३४ ॥
रिन्यासांशग्रहाः प्रोक्ता मतंगभरतादिभिः।
नारायणाख्यदेशाक्षी देशाक्षी राग एवच ॥ ३५ ॥
नारायण्यथ कर्णाटबंगालश्चेति विश्रुताः।
चत्वारस्तु इमे रागा गन्यासांशग्रहा स्मृताः ॥ ३६ ॥

अनुवाद : निम्नलिखित तीन रागों में 'ऋषभ' यह ग्रह, अंश व न्यास स्वर है और जिनका उल्लेख मतंग भरतादिकों ने किया हैः—

(१) गुर्जरी (२) भिन्नषड्ज (३) रेवगुप्ति।

उसी प्रकार (१) नारायण देशाक्षि (२) देशाक्षि (३) नारायणी तथा (४) कर्णाटबंगाल—इन चार रागों में 'गंधार' यह न्यास, अंश एवं ग्रहस्वर है।

जयंतसेनो बहुली मध्यमादी इमे त्रयः।
मग्रहा मध्यमन्यासा मांशकाः परिकीर्तिताः ३७ ॥

अनुवाद : 'मध्यम' यह ग्रह, न्यास व अंश स्वर जिन रागों में है, ऐसे तीन राग इस प्रकार हैंः—
(१) जयंतसेन (२) बहुली (३) मध्यमादि।

आंधाली चैव सावेरी पंन्यासांशग्रहावुभे।
रागो मल्हरी घंटारवो वेलावली तथा ॥ ३८ ॥
भैरवी चेति चत्वारो धन्यासांशग्रहाः स्मृताः।
गौळकेदारगौळौ द्वौ छायागौळाभिधस्तथा ॥ ३९ ॥
रीतिगौळः पूर्वगौळो गौळो नारायणाभिधः।
रागः कन्नडगौळश्च सप्तगौळा इमे पुनः ॥ ४० ॥
निषादग्रहनिन्यासनिषादांशाः प्रकीर्तिताः।
चतुःपंचाशदुद्दिष्टा इति रागग्रहादिभिः ॥ ४१ ॥

अनुवाद : 'पंचम' जिन रागों में न्यास, अंश व ग्रह स्वर है, ऐसे दो राग इस प्रकार हैंः— (१) आंधाली (२) सावेरी।

(१) मल्हरी (२) घंटारव (३) वेलावली (४) भैरवी—इन चार रागों में 'धैवत' यह न्यास, अंश एवं ग्रह स्वर है।

एवं (१) गौळ (२) केदारगौळ (३) छाया-गौळ (४) रीतिगौळ (५) पूर्वगौळ (६) नारायण-गौळ (७) कन्नडगौळ—इन सात रागों में 'निषाद' ग्रह, न्यास एवं अंश स्वर है।

इस प्रकार ५४ रागों के नाम उनके ग्रहांसंन्यास सहित क्रम से हुवे।

(क्रमशः)

संगीत की परिभाषा

लेखिकाः कु. कुसुम साठे, बी.एस्.सी., एम्.ए. नागपूर.

इस लेख के द्वारा मैं पाठकों का ध्यान संगीत सम्बन्धी एक ऐसे विषय की ओर खींचना चाहती हूँ जो मूलभूत और महत्त्वपूर्ण होते हुए भी आजतक अकारण ही उपेक्षित रह गया। वह विषय है 'संगीत की परिभाषा या व्याख्या'। हज़ारों वर्षों से संगीत की जो परिभाषा प्रचलित है, वह 'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते।' इस प्रकार है।

पाठभेद से यह परिभाषा संगीतक्षेत्रका प्रत्येक व्यक्ति जानता है। आजतक वह यही सीखता और सिखाता आ रहा है। किन्तु जब जब मैंने इस व्याख्या को पढ़ा, तब मुझे ऐसा लगा कि गायन-वादन के साथ नर्तन या नृत्यकला का गठ-बन्धन कर उन्हें सामूहिक रूप से 'संगीत' के नाम से अभिहित करना, इन तीनों कलाओं के प्रति अन्याय करना है। साथ ही साथ ऐसा करने से संगीत की व्याख्या में अतिव्याप्ति का दोष भी आ जाता है। अतः अब समय आ गया है कि इस परिभाषा पर सोच विचार कर उसे तर्क की कसौटी पर कसा जाय।

मैं जानती हूँ कि यह सुनते ही कुछ पुराणमतवादी नाक भौं सिकोड़ने लगेंगे और झुँझलाकर आपना वही पुराना-धुराना तर्क उपस्थित करेंगे, कि क्या हमारे त्रिकालज्ञ ऋषिमुनि मूर्ख थे जो उन्होंने ऐसा लिख रखा है और क्या हमारे बाप-दादा अपनी अक़्ल बेचकर आये थे जो वे इस बात को आदरपूर्वक स्वीकार करते चले आये? इतनी लम्बी परम्परा से जो बात चली आयी है वह सत्य होनी ही चाहिए। ऐसे पुराणपन्थी संगीत मार्तंडों से मेरा यही नम्र निवेदन है कि हमारे असामान्य प्रतिभाशाली और महान् ज्ञानी ऋषिमुनियों के लिये मेरे हृदय में उनसे भी कहीं अधिक आदर और श्रद्धा हैं, किन्तु 'वेदवाक्यं प्रमाणम्' वाला सिद्धान्त मैं नहीं मान सकती। मैं ही क्यों, आज का युग ही उसे नहीं मान सकता। आज का युग बुद्धिवाद का युग है, हर एक वस्तु को तर्क की कसौटी पर कस लेने का युग है। इस कसौटी पर जो वस्तु खरी उतरेगी वही आज टिक पायेगी, खोटा सिक्का अधिक काल तक चल नहीं सकेगा। यही बुद्धिवादी युगप्रवृत्ति मुझे 'संगीत' की इस परंपरागत व्याख्यापर सोचने के लिये और आप जैसे विद्वानों का उस ओर ध्यान आकर्षित करने के लिये बाध्य कर रही है।

मैंने पहले ही कहा है कि गीत-वाद्य-नृत्य-त्रयी को संगीत के नाम से अभिहित करना संगीत शब्द की अतिव्याप्ति है। संगीत शब्द का शब्दार्थ है 'सम्यक् गीतं संगीतम्'। अतः शब्दार्थ या वाच्यार्थ के अनुसार संगीत यानि जो सम्यक् रूप से गाया जाय वह गीत। किन्तु रूढ़ीगत लक्षणा से उसका लक्ष्यार्थ 'गीतवाद्य-नृत्यत्रय' बन गया है। जहाँ तक गीत और वाद्य या गायन और वादन का प्रश्न है, उनकी जोड़ी अत्यन्त उचित ही है। कारण वे सजातीय कलाएँ हैं। किन्तु नृत्य या नर्तन जैसी सर्वथा विजातीय कला का भी इन दोनों के साथ संगीत में समावेश करने के कारण ही सारा मामला गड़बड़ हो गया है।

इस विधान को उचित रूप से समझने के लिये हम गायन, वादन और नर्तन इन तीनों कलाओं के स्वरूप, गुणधर्म और सीमाएँ स्पष्ट रूप से समझ लें।

गायन मानवकंठजन्य नियामित कंपन संख्या का ध्वनियों, जिन्हें हम सामान्यरूप से नाद या स्वर कहते हैं, के माध्यम से की गई लययुक्त अखंड भावाभिव्यक्ति है। नाट्यशास्त्रकार भरत ने उसे स्वर, ताल और पद (यानि वाक्य में प्रयुक्त होनेवाले सार्थ शब्द) की आश्रित कहा गया है। स्वराश्रित तो वह है ही किन्तु ताल और पद गायन के लिये आवश्यक होते हुए भी अनिवार्य नहीं माने जा सकते। ताल गाने बजाने के लिये लगनेवाले समय या काल की माप (measure) है और लय इस समय के किसी भाग की (जो अधिक तर मात्रा कहलाता है) बराबर चाल है। संगीत में एक मात्रा से दूसरी मात्रा तक जाने में जो समान समय लगता है उसकी बराबर चाल या गति (uniform motion) को लय कहते हैं। गायन के लिये यह (uniform motion) या लय अनिवार्य है; किन्तु ताल या समय की माप के बिना उसका काम चल सकता है। वैसे ही मानवकंठ में नियमित कंपन-संख्या की निरर्थक ध्वनियाँ यानि स्वर और सार्थ ध्वनि-समूह यानि शब्द, दोनों का एक साथ उच्चारण करने की क्षमता होने के कारण अधिकांश गायन सशब्द या पदाश्रित होते हुए भी पद उसके लिये अनिवार्य नहीं है। कारण उसका मूलाधार स्वर है, शब्द नहीं। इसका साक्षात् प्रमाण ध्रुपद-धमार में गायकों द्वारा की गई 'नोम् तोम्' है, जिसमें न ताल का बन्धन होता है, न शब्द का। वह केवल स्वरलयाश्रित होती है और अत्युच्च कोटि का गायन समझा जाता है। अतः निष्कर्षरूप से हम अपना विधान दोहरा सकते हैं कि गायन स्वरलयबद्ध अखंड भावाभिव्यक्ति है।

वादन की भी थोड़े भेद से ठीक यही परिभाषा है। भेद केवल यही है कि वादन में प्रयुक्त स्वर या ध्वनियाँ मानवकंठजन्य न होकर कृत्रिम वाद्ययंत्रोद्भुत होती हैं। अतः सार्थ ध्वनि-समूहों या पदों की योजना वहाँ सम्भव नहीं होती। तालबद्ध गायन के समान ही वादन में भी आवश्यक है, पर अनिवार्य नहीं है। उदाहरणार्थ सितार पर बजाया जानेवाला आलाप।

नृत्य वह कला है जिसमें स्वरताल के नियमानुसार शरीरावयवों के संचालन के साथ साथ चेहरे के हाव-भावों द्वारा भावाभिव्यक्ति की जाती है। इस परिभाषा से यह स्पष्ट होता है कि नृत्य स्वरताल-लयाश्रित होते हुए भी उसका मुख्य माध्यम मानव शरीर है। अंग संचालन और मुद्राभिनय ही उसमें भावाभिव्यक्ति के मुख्य साधन हैं। स्वरताल का तो उसमें केवल सहायक रूप में सन्निवेश किया जाता है। ताल नृत्य के लिये अनिवार्य है किन्तु स्वर का कार्य वहाँ केवल रंजकता बढ़ाकर भावाभिव्यक्ति तथा रस-संचार में सहायता देना, यही है। अतः नृत्य मुख्य रूप से दृश्य और गौणतः श्रव्य कला है। गायन-वादन सुनने-सुनाने की वस्तुएँ हैं, किन्तु नृत्य देखने-दिखाने की वस्तु है। इसी लिये नृत्य-संगीत के 'रेकॉर्डस्' हमारे लिये बेमतलब के हैं। उनमें अधिक से अधिक घुंघरू की छुन् छुन् सुनाई देती है, जिसका हमारे लिये तबतक कुछ मतलब नहीं है जब तक हम उन घुंघरुओं से युक्त चरणों की सुंदर गति को प्रत्यक्ष नहीं देखते। अतः गायन-वादन और नर्तन इन कलाओं का प्रमुख भेद है माध्यम का। गायन वादन का माध्यम ध्वनि है, तो नृत्य का अंग-संचालन और मुद्राभिनय। गायन-वादन ध्वनि-लहरियों के द्वारा श्रवणेंद्रिय के मार्ग से श्रोता के ठेठ हृदय में प्रवेश पाते हैं, तो नृत्य प्रकाश लहरियों द्वारा चक्षुरिंद्रिय को प्रभावित कर अपने भाव संचारण के उद्देश्य को प्राप्त होता है। माध्यम की भिन्नता के कारण ही गायन वादन और नृत्य इन कलाओं की भावाभिव्यक्ति की सीमाएँ भी भिन्न हो जाती हैं। ध्वनि

का माध्यम सूक्ष्म है और अमूर्त है। अतः उसके माध्यम से की गई भावाभिव्यक्ति में तीव्रता (Intensity) और गहराई (depth) तो होती है, किन्तु उसमें विस्तार और विविधता का सन्निवेश नहीं हो सकता। वह अधिकतर मानव की मूलभूत सुखदुःखात्मक अनुभूतियों को ही जगाती हैं। उसके हृदय में सुप्त विविध भावों और मनोविकारों को स्पर्श नहीं करती। भावों और मनोविकारों की अत्यन्त सुस्पष्ट और पूर्ण परिभाषा आचार्य रामचन्द्रशुक्लजी ने इस तरह दी है—"अनुभूति के द्वंद्व से ही प्राणी के जीवन का आरंभ होता है। उच्च प्राणी मनुष्य भी केवल एक जोड़ी अनुभूति (सुखदुःखात्मक) लेकर इस संसार में आता है। .... नाना विषयों के बोध का विधान होने पर ही उससे सम्बन्ध रखनेवाली इच्छा की अनेकरूपता के अनुसार अनुभूति के वे भिन्न भिन्न योग संघटित होते हैं, जो भाव या मनोविकार कहलाते हैं।" (चिंतामणि प्रथम खंड पृ. १) गायन-वादन श्रोता की सुखदुःखात्मक अनुभूतियों को उद्वेलित कर उन्हें रति या अनुराग से पूर्ण उत्साहित या विकल बना सकते हैं तथा उसकी समस्त चित्तवृत्तियों का शमन कर उन्हें शांति भी प्रदान कर सकते हैं। किन्तु इस शांति को शांत रस कहना अनुचित होगा, कारण यह है कि निर्वेद या वैराग्यजन्य शांतरस नहीं है। इसलिये गायन-वादन के द्वारा अधिक से अधिक रतिजन्य श्रृंगार, उत्साहजन्य वीर और शोकजन्य करुण इन्हीं तीन रसों का संचार हो सकता है। भय, विस्मय, जुगुप्सा, क्रोध, हास्य, इत्यादि विविध भावों को जगाने की उसमें क्षमता नहीं होती। किन्तु नृत्य का माध्यम मानवशरीर होने के कारण वह स्थूल और मूर्त है। उसमें चेहरे के हावभाव या मुद्राभिनय की भावाभिव्यक्ति के लिये अवलंबन किया जाता है। इसलिये उसके द्वारा साहित्यांतर्गत शोकक्रोधादि नौ स्थायी भाव ही नहीं तो ग्लानि, जडता, चिंता ईर्ष्या इ. तेहत्तीस संचारी भाव और कम्प, स्वेद, अश्रु इ. विभिन्न अनुभाव सभी की सफलता से अभिव्यक्ति की जा सकती है। अतः नृत्य का भावक्षेत्र अत्यंत विस्तृत और विविधता से हो जाता है, जब कि गायन-वादन का भावक्षेत्र उपर्युक्त भावत्रयी (रति, शोक, उत्साह) में ही सीमित रह जाता है।

इस तरह हमने देखा कि गायन वादन और नृत्य इन तीन कलाओं में माध्यम का तो भेद है ही। साथ ही उनके भावक्षेत्र की सीमाएँ भी भिन्न हैं। केवल माध्यम का भेद ही उन्हें संपूर्ण रूप से विजातीय और स्वतंत्र कलाएँ सिद्ध करने के लिये पर्याप्त है। कारण वैसे तो क्रोचे के अनुसार सभी ललित कलाएँ भावों की अखंड अभिव्यक्ति हैं। उनमें यदि अंतर है तो वह साधन या माध्यम का ही। माध्यम की भिन्नता के कारण ही शब्दाश्रित काव्य, रंग कूँची पर आश्रित चित्रकला, विशिष्ट ध्वन्याश्रित या स्वराश्रित संगीत, छेनी और पत्थर पर आश्रित शिल्पकला इ. कलाएँ परस्पराभिन्न और स्वतंत्र मानी जाती हैं। और इसी तर्क से स्वराश्रित गायन-वादन और अंगक्रियाश्रित नृत्य भी नितान्त भिन्न और स्वतंत्र कलाएँ हैं। अभिनव—राग—मंजरीकार (कै. वि. ना. भातखंडे) ने 'संगीतं ध्वनिसंभूतिः' कहकर एक बहुत बड़ा सत्य कह डाला है और वह यही सिद्ध करता है कि संगीत यानि गायन-वादन, गायन-वादन-नर्तन त्रयी नहीं।

मैं जानती हूँ कि इतना सब कुछ कहने सुनने पर भी परम्परागत व्याख्या के हिमायती भुनभुनायेंगे ही कि गायन, वादन और नर्तन सभी जब स्वर-तालाश्रित हैं तो उन्हें एक समूह में रखने में क्या आपत्ति है! आपत्ति यही है कि दो कलाओं में किसी सामान्य अवयव (common factor) का होना उन्हें एक वर्ग में

ठूँसने के लिये काफी नहीं है। यदि ऐसा ही होता तो गायन और काव्य, जिनमें शब्द साधारण अवयव है, एक ही वर्ग में रखे जाते; नृत्य और नाट्य, जिनमें अंग संचालन और मुद्राभिनय सामान्य अवयव है, एक रूप ही माने जाते। काव्य और गायन, नृत्य और नाटक स्वतंत्र कलाएँ न मानी जातीं। किन्तु ऐसा नहीं हुआ। ये कलाएँ केवल स्वतंत्र ही नहीं हुईं, वरन् उनमें जो समानता के बंध थे, वे धीरे धीरे शिथिल होते गये; जिसके परिणाम स्वरूप ये कलाएँ आज पूर्णतया भिन्न हो गई हैं। आज हम काव्य को स्वरहीनता और लयहीनता (देखिए—अंग्रेजी की ईलियट सम्प्रदाय की इमेजिस्ट कविता, हिन्दी की प्रयोग वादी कविता, मराठी का नवकाव्य इ.) की ओर तेज़ी से भागते हुए पाते हैं; और नाटक से तो नृत्य का प्रायः निष्कासन ही हो चुका है। आज का आधुनिकतम काव्य स्वरलयहीन है, आधुनिकतम नाटक नृत्यहीन। इससे यह सिद्ध होता है कि गायन-वादन और नर्तन का स्वरतालाश्रित होना, उनको एक समूह में रखकर संगीत के नाम से अभिहित करने के लिये बहुत लचर दलील है।

गायन वादन और नर्तन का यह बेमेल मेल न केवल तर्कदृष्टि से अयुक्त है बल्कि उभय पक्ष में अहितकारक है। नृत्य मानवशरीराश्रित होने के कारण उसमें वासनाओं को उभारने की या कामोद्दीपन की बहुत अधिक शक्ति है। अतः नृत्यजगत् में जरासी असावधानी होने पर फ़िसल जाने की अधिक सम्भावना रहती है। नृत्य की नैतिक भूमि बड़ी ही चिकनी और फ़िसलन भरी है। इसलिये नृत्य का संभ्रान्त कुलों से शीघ्र ही निष्कासन हुआ और उसका सामाजिक मान्यता का आधार भी दुर्बल हो गया। गायन-वादन में भी कामोद्दीपन शक्ति है किन्तु नैतिक पतन की संभावना उसमें नृत्य की अपेक्षा बहुत कम है। फिर भी नृत्य के साथ संलग्न होने के कारण गायन-वादन को भी निष्कारण ही समाज का रोष सहना पडा, जिसके कारण उसके विकास में बाधा आई। यदि नृत्य के साथ गायन-वादन संलग्न न होता तो वह मध्यकाल में केवल वेश्याओं और अशिक्षितों के हाथों का खिलौना न बनता और उसका निरन्तर विकास होता जाता। मध्यकाल में हम गायन-वादन का जो अंधकार युग पाते हैं, वह बहुत कुछ उपर्युक्त— 'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते'— इस परिभाषाके जन्मदाताओं की ही कृपा का फल है। बहुत कुछ कहने का कारण यह है कि गायन-वादन के मध्यकाल में हुए पतन का केवल यही एक कारण न होते हुए भी यह एक महत्त्वपूर्ण कारण है। इसलिये जब मैं गीत-वाद्य और नृत्य इन तीनों को एक साथ देखती हूँ तो मुझे उस तीन पैरों वाली दौड़ की याद आ जाती है, जिसमें किसी बलवान् युवक का एक पैर किसी दुर्बल सुकुमार बालक के एक पैर के साथ बाँध दिया हो और फिर उन्हें एक साथ दौड़ने के लिये कहा गया हो। इसका परिणाम सुस्पष्ट है। बालक की दुर्बलता युवक की गति में बाधक होती है और युवक की साधारण गति भी बालक को बहुत तेज़ मालुम होती है। इसीलिये वह घसीटता चला जाता है या फिर मुँह के बल गिर पड़ता है। सामाजिक मान्यता का आधार कम होने के कारण नृत्यकला, गायन-वादनकला की तुलना में बालक ही है, यह स्पष्ट है। अतः यह बेतुकी, अजीब तीन पैरोंवाली दौड़ अब समाप्त हो जानी चाहिए।

हमारे इतने विद्वान् पूर्वजों के हाथों इतनी बड़ी भूल कैसे हुई, मेरे लिये यह सदैव कुतूहल बना रहा। उसका उत्तर पाने के लिये जब मैंने पुराने संगीत ग्रंथों में झाँका (कारण उनके प्रत्यक्ष, सुचारु अध्ययन

का दावा मैं नहीं कर सकती) तब मुझे यह दिखाई दिया, कि भरत ने संगीत या गांधर्व और नृत्य का स्वतंत्र रूप से उल्लेख और विवेचन किया है। उसके अनुसार संगीत या गांधर्व की परिभाषा है– "यत्तु तंत्रीकृतं प्रोक्तं नानातोद्यसमाश्रयम् । गांधर्वमिति तज्ज्ञेयं स्वरतालपदात्मकम् ॥" अर्थात् गांधर्व तंत्रीकृत यानि वीणा पर आधारित है, उसमें अनेक प्रकार के वाद्यों का समावेश है। स्वर, ताल और पद (गीतशब्द) के संयोग से उसका प्रयोग करना है। उपरोक्त नृत्य की जो परिभाषा दी गई है, वह भरत के ही अनुसार है। इससे यह सिद्ध होता है कि भरत संगीत में गायन-वादन इन दो अटूट सम्बन्ध रखनेवाली सजातीय कलाओं का ही समावेश करता था तथा नृत्य को उनसे स्वतंत्र कला मानता था। इन तीनों का विवेचन उसने अपने नाट्यशास्त्र में नाट्य की अंगरूपी कलाओं के रूप में किया है। उसने नृत्य का विवेचन नाट्यशास्त्र के ४,१०,११,१२ इन अध्यायों में तथा गायन-वादन का विवेचन २८ से ३३ तक के अध्यायों में किया है। यह बात भी, वह इन कलाओं को स्वतंत्र मानता था, इसी तर्क की पुष्टी करती है।

उपर्युक्त संगीत की परिभाषा स्पष्टरूप से प्रतिपादित करने वाला पहला महत्त्वपूर्ण संगीत ग्रंथ है शार्ङ्गदेव का 'संगीत रत्नाकर', जो तेरहवीं सदी में यानि भरत के लगभग ८०० वर्ष पश्चात् लिखा गया। शार्ङ्गदेव का काल मुसलमानी सत्ता का काल था और नृत्यकला राजकुलों तथा अन्य संभ्रान्त कुलों से कब की उठ चुकी थी। अतः नृत्य का स्वतंत्ररूप से विकसित होना असम्भव जानकर ही शायद शार्ङ्गदेवने उसका उपर्युक्त परिभाषा में गायन-वादन से गठ-बंधन कर दिया। या फिर भरत के उद्देश्य को न समझकर चूँ कि भरत ने इन तीनों कलाओं का एक ही पुस्तक में विवेचन किया, इसलिये शार्ङ्गदेवने भी इन तीनों को एक समूह में रखकर उसे 'संगीत' नाम दे दिया। अर्थात् ये सब आज तर्क की बातें हैं। प्रत्यक्ष क्या हुआ होगा यह तो ईश्वर जाने या स्वयं शार्ङ्गदेव ही जाने।

शार्ङ्गदेव के बाद आनेवाले करीब करीब सभी संगीत ग्रंथकार उसी की लकीर पीटते रहे। आधुनिक युग के संगीत शास्त्रकार कै. पं. भातखंडे, श्री. कृष्णराव मुळे, इ. को यह व्याख्या कुछ सदोष तो अवश्य लगी, किन्तु फिर भी न जाने क्यों उन्होंने इसका खुली तौर पर प्रतिवाद नहीं किया। पं. भातखंडेजी यही लिखकर रह गये कि " To the Hindu mind, the sister arts of Vocal music, Instrumental music and Dancing are so intimately connected with each other that, that term 'Sangeet' was used by ancient writers to include all the three together although, I need hardly point out, strictly speaking, it is applicable only to the first, namely vocal music." एक महोदय, श्री. र. कृ. फडके, ने 'संगीत-कला-विहार' के १९४८ के मार्च महिने के अंक में इस प्रश्न को अच्छी तरह उठाया किन्तु अत्यन्त खेद की बात है कि उनकी विचार शृंखला थोडी बढ़ी नहीं कि उनकी तर्कशक्तिने उन्हें जबाब दे दिया। परिणाम यह हुआ कि, उनकी कलमने लिखा कि नृत्य यानि स्वर-लय-विलास। आगे उन्होंने जो कुछ लिखा उसका अर्थ है "इस तरह वाद्य साधनों से व्यक्त होनेवाली ध्वनिरचना-गीत को और स्वरलय नृत्य की भी उतनी ही अपेक्षा है। उपर्युक्त संगीत लक्षण में आये हुए 'नृत्य' शब्द से यह स्वरलयविलास अत्यंत समुचित ढंग से और मार्मिकता से व्यक्त हो रहा है।" अब इस बुद्धि को क्या कहा जाय? व्यवहार में 'नक्षत्रों का संगीत' (music of spheres), वृक्ष वल्करियों का नर्तन, इस तरह के मुहावरे रूढ़ हैं। इस लिये यदि कोई संगीत यानि सितारों का टिमटिमाना और नृत्य

यानि वृक्षलताओं का हिलना-डोलना, इस तरह के विधान करे तो वह जितनी मूर्खता का प्रदर्शन होगा उतनी ही मूर्खता का प्रदर्शन 'गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते' इस व्याख्या में "नृत्यं" का अर्थ स्वरलयविलास मानना है। इस तरह के अतार्किक, मूर्खता के विधानों से इस व्याख्या का समर्थन नहीं किया जा सकता। समर्थन ही करना हो तो समर्थकों को चाहिए कि वे प्राचीन ग्रंथों का गहन अध्ययन कर बुद्धिसंगत तर्कशुद्ध मतप्रतिपादन करें और यदि ऐसा नहीं कर सकते हैं तो इस व्याख्या को सदोष घोषित करने का साहस दिखावें।

आज के संगीत जगत् ने इस व्याख्या को आँखे मूँद कर मान लिया है। इस लिये हम 'संगीत' पत्रिका म एक नृत्य विभाग पाते हैं और संगीत के अधिवेशनों में नृत्य के शानदार जलसे देखते हैं। संगीत की पत्र-पत्रिकाओं में नृत्य-चर्चा भी हो और संगीत परिषदों में नृत्य के प्रदर्शन भी हों, तो इसमें मुझे कुछ आपत्ति नहीं है। किन्तु आपत्ति सिर्फ नृत्य को संगीत के अंतर्गत मानकर उसे पत्र-पत्रिकाओं या अधिवेशनों में स्थान देने में है। जिस तर्क के आधार पर संगीत परिषदों में नृत्य के जलसे रखे जाते हैं, उसी तर्क के आधार पर कवि सम्मेलनों और संगीत-नाटकों का आयोजन भी बड़ी सरलता से किया जा सकता है। कारण हम देख चुके हैं कि कविता और नाटक भी संगीत के (यानि गायन-वादन के) उतने ही निकट हैं जितना नृत्य। अतः हमारे संगीत विद्वान् यदि नृत्य कला को संगीत के साथ स्थान देना चाहें तो वह संगीत के अंतर्गत उसे रखकर नहीं वरन् संगीत से स्वतंत्र कला के रूप में उसे प्रोत्साहन देने के उद्देश्य से दें।

अब समय आ गया है कि नृत्य गायन-वादन का आँचल पकड़ना छोड़ दे। दूसरों के सहारे वह कब तक चलता रहेगा? अब तो स्वतंत्र रूप से केवल नृत्य के ही अधिवेशन होने चाहिए, नृत्यशास्त्र का गहन और सुचारु रूप से अध्ययन होना चाहिए और नृत्य के कला और शास्त्र दोनों पक्ष पुष्ट होकर नृत्यकला को पुनः एकबार अपना भरतकालीन वैभव और गौरव प्राप्त होना चाहिए। संगीत परिषदों को तो नृत्यसंगीत से मतलब है, नृत्य से नहीं। नृत्य संगीत में विविधता, विस्तार और अधिकाधिक भावोत्पादन-क्षमता लाने की दृष्टि से संगीतज्ञों को प्रयत्नशील होना चाहिए। नृत्य को संगीत के अधिवेशनों में यदि स्थान है तो वह नृत्यसंगीत के इन नये प्रयोगों के प्रदर्शन (demonstration) में सहायक रूप से ही है। किन्तु फिर भी सदियों का पुराना साथ एकदम छोड़ने की कठोरता हमारे संगीतकारों के कोमल हृदयों (कहते हैं कलाकारों के हृदय बड़े कोमल होते हैं) के लिये असह्य हो तो, जैसा की ऊपर बताया है, वे नृत्य को स्वतंत्र रूप से संगीत के साथ दें, उसे संगीतांतर्गत कला न मानें। संगीत के अधिवेशनों को 'संगीत और नृत्य के अधिवेशन कहें, संगीत नाटक अकादमी का नये सिरे से 'संगीत नृत्य नाटक अकादमी' इस तरह का कोई नाम रखें और स्वयं को संगीत-विद्वान् यानि गायन-वादन शास्त्र के विद्वान् घोषित करें; व्यर्थ में नृत्यशास्त्र पर भी अधिकार रखने का श्रेय न लें। क्यों कि अधिकांश संगीतज्ञ नृत्य की 'क ख ग' भी नहीं जानते, यह वस्तुस्थिति है।

मेरा यह विवेचन कहीं कहीं शायद कुछ कड़ा हो गया है। मेरी इस धृष्टता के लिये विद्वज्जन मुझे क्षमा करें। कारण यह सब लिखने में मेरा उद्देश्य संगीतक्षेत्र की एक महत्त्वपूर्ण उपेक्षित समस्या को प्रकाश में लाना, यही है। इसे पढ़कर यह एक सचमुच सोचने लायक समस्या है, इतना भी यदि विद्वान् पाठक अनुभव करें, तो मैं समझूँगी कि मेरा प्रयास सफल हुआ। अतः अन्त में पाठकों से मेरी यही प्रार्थना है कि व इस प्रश्न पर अच्छी तरह सोच-विचार करें और इस लेख के दोषों का दिग्दर्शन कर उसकी त्रुटियों का निवारण करें।

ध्रुपद का महत्त्व

(शारीरिक-स्वरयंत्रानुसार ध्रुपद तथा टप्पा आदि की गायकी)

लेखक : श्री. घनश्यामदास, कटनी

शारीरिक रचना में " मूलाधार " चक्र से कंठ तक स्वरयंत्र की रचना है, उसमें वायु और आकाश तत्त्व के योग से नाद उत्पन्न होता है । यथा—शब्दगुण-कमाकाशम् (तर्कशास्त्र) इस प्रकार संसार की समस्त वस्तुओं में नाद का उत्पादक प्रमुख तत्त्व आकाश और वायु है तथा नाद में भी अनाहतनाद और आहतनाद ऐसे दो प्रकार के भेद माने हैं ।

" आहतनाद "= आघात या संघर्ष होने से आकाश और वायु तत्त्व के योग से जो नाद उत्पन्न होता है, उसे आहतनाद कहते हैं ।

" अनाहतनाद "= संसार की प्रत्येक वस्तु में व्यापक है, जो कि आघात या संघर्ष होने पर आकाश और वायु के योग से आहतनाद कहलाता है तथा कर्णगोचर होता है । आहतनाद के परा, पश्यन्ति और मध्यमा ऐसे तीन भेद माने हैं तथा कंठ से " बैखरी " (आहतनाद) का उच्चारण होता है । परा का भेदन शंकर भगवान् करते हैं, पश्यन्ति का वशिष्ठादि और मध्यमा का भेदन योगीवृन्द करते हैं । इस प्रकार परा, पश्यन्ति और मध्यमा ये तीन अनाहतनाद हैं, जो कि योगी महर्षिओं का विषय है । संगीत में " बैखरी " (आहतनाद) का उपयोग होता है ।

नाभिके नीचे मूलाधार चक्रसे " परा " की उत्पत्ति है; नाभि के ऊपर हृदयकमल के नीचे पश्यन्ति की उत्पात्ति है, हृदयकमल से मध्यमा की उत्पत्ति है और कंठसे बैखरी (आहतनाद) का उच्चारण होता है ।

यथा—आत्मा बुद्ध्या समेत्यर्थां न मनोयुंङेः ता विवक्षया
मनः कायाग्निमाहन्ति स प्रेरयति मारुतम् ॥

(पाणिनीय शिक्षायाम्)

अथात्, वक्ता जब बोलने की इच्छा करता है, तब उसकी अंतरात्मा उसकी बुद्धि को प्रेरित करती है तथा बुद्धि मन को प्रेरित करती है; मन कायाग्नि को और कायाग्नि वायु को प्रेरित करती है । तब वही वायु स्वरयंत्र की रज्जुओं में टकराकर परा, पश्यन्ति, मध्यमा और बैखरी ऐसे चार प्रकार के नादों को उत्पन्न करती है । इन चार में से संगीत में केवल बैखरी (आहतनाद) का प्रयोग होता है । शेष योगी महर्षिओंका विषय है ।

स्वरयंत्र

उपर्युक्त बतलाये अनुसार बोलते समय स्वरयंत्र से फुप्फुसों तथा टेंटुवे तक वायुप्रवाह स्वरयंत्र में टकराकर बाहिर निकलता रहता है । जिस समय स्वरयंत्र में वायु आती है, तब वह स्वरयंत्र की रज्जुओं में टकराती है; उस वायुके टकराने से स्वरयंत्र की रज्जुओं में कंपनें उत्पन्न हो जाती हैं । इस प्रकार नाद उत्पादक आकाश और वायु तत्त्व के योगसे वायु कंपन होनेपर नाद उत्पन्न होता है और नाद उत्पन्न होनेपर फिर मनके विचारानुसार बातचीत करनेमें कंठ, तालु, जिह्वा, दाँत और होष्ठ ऐसे पाँच स्थानोंसे सहायता मिलती है । कारण कि वर्णमालामें भिन्न—भिन्न अक्षरोंके उच्चारण करने के पाँच स्थान ही माने हैं । इनमें से प्रमुख उच्चारक कंठ स्थान को माना है, इसी लिये वर्णमालामें प्रथम

क, ख, ग, घ, ङ. को रक्खा है। उसके पश्चात् दाँत से च, छ, ज, झ, ञ और होष्ठ से प, फ, ब, भ, म का उच्चारण होता है, इत्यादि। इस प्रकार भिन्न–भिन्न पाँच स्थानों से भिन्न–भिन्न अक्षरोंका उच्चारण होता है, तथा अक्षरोंके पश्चात् शब्द और शब्दों के पश्चात् वाक्य बनता है। शब्द और वाक्य बनने पर ही बात-चीत करनेमें सरलता होती है; अर्थात् वाक्शक्ति उत्पन्न होती है। यदि किसीका कंठ शक्तिहीन है तो वह क, ख, ग, घ, का उच्चारण सरलतापूर्वक नहीं कर सकता है। अर्थात् क, ख, ग के स्थान में वह ट या त आदि अन्य अक्षर शब्दों के समूह में प्रयोग करेगा और जिस मनुष्य के पाँचहौ स्थान शक्तिहीन रहते हैं, वही बिचारा पशु, पक्षियोंकी भाँति आँ आँ भाँ भाँ करके बोलता है। अर्थात् स्वरयंत्र रहने के कारण केवल नाद भर ही निकलता है; ऐसे मनुष्य ही गूंगे या बौरे कहलाते हैं। इसी प्रकार यदि किसी पशु या पक्षिओंकी वाक्शक्ति के कुछ स्थान ठीक रहते हैं, तो वे बराबर शब्द सुन सुनकर वैसा ही उच्चारण करने लगते हैं; कारण कि जीव, आत्मा और ज्ञान ईश्वरने सबको दिया है। पशु, पक्षिओंमें केवल विवेक बुद्धि और मानवी वाक्शक्ति नही है, तथा शरीरांतर भी है; वरन् वे भी मनुष्य से अधिक सब कार्य करते और न्याय अन्याय समझते।

वायु कंपन और नादलहरें

एक दूसरी वस्तु के संघर्ष या आघात से जो आवाज़ निकलती है, उसमें कम्पन रहता है। कारण कि जिस वस्तु से शब्द निकलता है, वह वस्तु कम्पन (थर्राने) करने लगती है। तब उसके कंपन से आसपास की वायु में भी कंपन उत्पन्न हो जाता है और वायु प्रवाह द्वारा वायु के परमाणुओं में क्रमशः एक दूसरे को धक्का लगता है। उस समय वायुका प्रवाह जिस ओर अधिक होगा उसी ओर शब्द भी अधिक सुनाई देगा। कारण कि शब्द की उत्कंपनें वायु से प्रवाहित होती हुई कान तक आती हैं; तब कान के छिद्र की नली के अंदर कर्णपटल नामक झिल्ली उस कंपित वायु से उसी प्रकार कंपन करने लगती है और शब्द को ग्रहण करती है उस समय इस झिल्ली के छोटे-छोटे और भी यंत्रादि क्रिया करने लगते हैं। उन यंत्रों से वायुकंपन नाड़ियों द्वारा मस्तिष्क में पहुँचता है, उस समय हर प्रकार का शब्दसंबंधी ज्ञान होता है। भयानक और कर्कश (अमधुर) शब्द की कंपित वायु से मस्तिष्क में चिड़चिड़ाहट, घबराहट (अशांति) पैदा हो जाती है और संगीत ऐसे सुमधुर ध्वनियों की कंपित वायुसे मस्तिष्क में शांति मिलती है। मस्तिष्क को शांति मिलने से चित्त एकाग्र होता है और चित्त की एकाग्रता से ही चिंताऐं शांत होती हैं तथा चिंताओं के शांत होने से एक प्रकारकी समाधिस्थ अवस्था हो जाती है, जिस से परमानंद प्राप्त होता है। इसी लिये ईश्वरोपासना और स्वास्थ रक्षा के लिये सुमधुर संगीत कला को सर्वोत्तम श्रेष्ठ कला माना है।

सुमधुर संगीत के लिये प्राचीन ध्रुपद की गायकी ही एक ऐसी श्रेष्ठ गायकी है, जिसमें सुमधुर सामग्री की अत्यंत आवश्यकता है। कारण कि इसमें राग और पद के शुद्ध उच्चारण करने का विशेष महत्त्व है तथा पद को राग और तालमें ध्रुव के समान अचलपद करने का नाम ही ध्रुवपद (ध्रुपद) है और यह ध्रुपद की गायकी आलाप, मींड प्रधान गायकी है। इसी लिये आलाप, मींडादि की शुद्धता के लिये ध्रुपद में सुमधुर और आकर्षक कंठकी आवश्यकता है। कारण कि मींड या रागालापका शुद्ध उच्चारण सुमधुर कंठका स्वराभ्यासी गायक ही कर सकता है। स्वराभ्यास करने से स्वरयंत्र में प्रत्येक स्वरका स्थान नियमित हो जाता है। जिस प्रकार उचित व्यायाम करने से शरीर सुदर, सुडौल और शक्तिमान् हो जाता है, उसी प्रकार

व्यायामरूपी उचित स्वराभ्यास के द्वारा स्वरयंत्र भी प्रत्येक स्वर के उच्चारण करने में शक्तिमान् हो जाता है। जैसे—सारंगी, सितारादि वाद्यों में उचित अभ्यास करने पर हस्तसाधन हो जाता है, अर्थात् हाथ की अंगुलियाँ स्वरों के नियमित स्थानों से पूर्ण परिचित हो जाती हैं; तब इच्छानुसार स्वरों का ध्यान करने पर वे अंगुलियाँ उन्हीं स्वरों के स्थानोंपर स्वराभ्यास के कारण तत्काल तीनों ग्राममें सरलतापूर्वक कार्य करती हैं। इसी प्रकार उचित स्वराभ्यास करनेपर स्वरयंत्र में भिन्न-भिन्न स्वरों के उच्चारण करने के स्थान नियमित हो जाते हैं और इच्छानुसार तीनों ग्राम के स्वरों के उच्चारण करने का अचल अभ्यास और स्वरज्ञान हो जाता है। इस प्रकार ताल, स्वर का उचित अभ्यास और ज्ञान होने पर ही गायक या वादक राग का शुद्ध उच्चारण कर पदको राग और तालयुक्त ध्रुवपद (अचलपद) बना सकता है।

स्वरयंत्रानुसार गायकी अंग

"स्वरयंत्र" भी मूर्छना अंग (टप्पा अंग) और श्रुति अंग (आलाप अंग) ऐसे दो प्रकारका स्वरयंत्र होता है। श्रुति अंग में प्राकृतिक विशेषता रागालाप करने की रहती है और मूर्छनाअंगमें तान, पल्टोंकी विशेषता रहती है, इसप्रकार स्वरयंत्र दो प्रकार का होता है। यही कारण है, कि यदि कोई गायक जितनी सरलतापूर्वक सुंदर आलाप कर सकता है, उतनी सरलतापूर्वक वह उतनी सुंदर तानें नहीं कर सकता है। इसी लिये आलापके विशेषज्ञ ध्रुपद अंगवाले गायक कहलाते हैं और **इसी लिये ही ध्रुपद में तान वर्ज्य** है। कारण कि प्राकृतिक रचनाके अनुसार गायक का स्वरयंत्र एकही अंगकी विशेषता प्राप्त कर सकता है।

ध्रुपद

ध्रुपद (ध्रुवपद) के अर्थ अचल पदके है अर्थात् ध्रुपदका पद प्रत्येक ताल और रागसे अचलपद (ध्रुवपद) रहता है। अर्थात् मृदंगकी बिकट तिरकीट, धिरकिट से मृदंगवादक ध्रुवपदको विचलित कर सकता है; इस प्रकारकी अचल और आलापप्रधान गायकी को ध्रुवपद की गायकी कहते हैं।

ध्रुपद के अलंकार

"ध्रुपद" में मुख्य रागालाप, मींड़, गमक और लयबाँट ये ध्रुपदके विशेष अलंकार हैं तथा ध्रुपद की अचल गायकी प्रत्येक तालमें केवल मृदंग और तंबूराके साथ की जाती है। अर्थात् इस गायकी में स्वराधार के लिये केवल तंबूरा और तालाधार के लिये हाथ की ताली ही सहायक है। इसलिये जिस गायकमें ताल और राग पर मृदंग, तंबूराके साथ ताल, स्वर पर उचित अधिकार हो अर्थात् ताल स्वरसे विचलित नहीं हो सके, उसे ध्रुपद गायक कहते हैं। ध्रुपदमें विशेषतः ईशस्तोत्र, राम, कृष्णादि के कल्याणकारी चरित्र भाक्तिप्रधान पद स्थाई, अंतरा संचारी और आभोग ऐसे चार चरणों (चार तुकों) में पदकी रचना रहती है। किंतु प्रायः स्थाई, अंतरा ऐसे दो चरणही अधिकतर प्रचलित हैं और ध्रुपदको झप, झूमरा चौताला, ब्रह्मताल, शंकरताल लक्ष्मीताल, इत्यादि; देवतालों में बहुतही सावधानी से गंभीरतापूर्वक गाते हैं। अतएव ध्रुपद सबसे प्राचीन सर्वश्रेष्ठ बहुतही गंभीर और ताल–स्वरप्रधान गायकी है तथा ध्रुपद की गायकी ही सुयोग्य गायककी परिचायक है; अर्थात् गायक के ताल, स्वर की विशेष परीक्षा ध्रुपद ही में मानी जाती है। यों तो गाना, रोना और हँसना ये मनुष्यका शारीरिक धर्म है, किसी में कोई कम, किसीमें कोई ज्यादा स्वाभाविकही रहता है। "मूर्छनाअंग" (टप्पा अंग) यह तानप्रधान गायकी है। मूर्छनाअंग गायकके स्वरयंत्र की रचना मूर्छनाअंग (टप्पा अंग) स्वाभाविक ही ऐसी रहती है, कि जितनी सरलतापूर्वक वह सुंदर तान, पल्टों का उच्चारण कर सकता है, उतना आलाप, मींड़ का

नहीं। टप्पा की गायकी में तान की प्रधानताके कारण ही इसके शब्द प्रतिशब्द में तान का आंदोलन विशेष होता है।

"ध्रुपद अंग" और "मूर्छना अंग" (टप्पा अंग) ऐसे दो प्रकार के स्वरयंत्रानुसार ध्रुपद और टप्पाकी गायकी को ऊपर दर्शाया है। ये दो प्रकार के स्वरयंत्र केवल मनुष्यों भर के ही नहीं, बल्कि बहुधा पशु, पक्षियों तक के भी होते हैं। जैसे—आलाप अंग (श्रुति अंग) स्वरयंत्र के लिये तोता, मैना, कोयल, पपीहा इत्यादि; पशु, पक्षिओं का स्वरयंत्र स्वाभाविक ही मींड़, आलापयुक्त सुहावना और आकर्षक रहता है। इसी प्रकार बहुधा पशु, पक्षिओं का स्वरयंत्र मूर्छनाअंग (तान अंग) प्रधान रहता है। जैसे—घोड़ा, बकरा इत्यादि में तान की स्वयं ही स्वाभाविकता है।

अब तीसरे प्रकार की ख्याल नामक गायकी की रचना सदारंग, अदारंग आदि मुसलमान गायकोंने ध्रुपद और टप्पा की खिचड़ी (मिश्रण) करके की है, जिसको ख्याल की गायकी कहते हैं। इसमें आलाप, तान, मींड़, गमक, बोलतान, लयबाँट आदि सभी अलंकारों से पदको अलंकृत करते हैं और इसको एकताला, तिलवाड़ा, झप, झूमरा और त्रितालादि प्रचलित तालों में अधिकतर गाते, बजाते हैं। विलंबित लय में गाने को बड़ा—ख्याल और मध्य या द्रुतलयमें गाने का नाम छोटा—ख्याल कहलाता है। ख्यालकी गायकी श्रृंगाररस और स्वरप्रधान गायकी है; इसमें तालकी विशेषता ध्रुपद के समान लय के चमत्कारोंयुक्त नहीं है।

आजकाल प्रायः ख्यालकी गायकी ही अधिकतर प्रचालित है। अर्थात् वर्तमान कालमें ध्रुपद गायक बहुत ही कम हैं, बल्कि नहीं के बराबर हैं। अर्थात् ध्रुपद का गाना, बजाना तो दूर किनार है। बहुधा लोग ध्रुपद के महत्त्व को भी नहीं समझते हैं।

ठुमरी

जिसप्रकार ध्रुपद और टप्पाकी खिचडीसे ख्याल की रचना की है, उसी प्रकार रागोंका मिश्रण करके ठुमरी की गायकी है। ठुमरी अधिकतर खम्मात्र, तिलंग, पीलू, झिंझोटी इत्यादि रागोंसे प्रारंभ करके अनेक रागोंका यत्र तत्र मिश्रण करके छोटी छोटी आलाप, मींड़, मुरकिओं द्वारा पदको अलंकृत करके दीपचंदी, पंजाबी त्रिताला, कहरवा, दादरा आदि प्रचलित तालों में गाते, बजाते हैं। ठुमरी शृंगार रस प्रधान लोकप्रिय गायकी है। इसके आतिरिक्त गज़ल क़व्वाली, नौटंकी, कजली, फिल्मगीत, इत्यादि; ये साधारण प्रकारके गीत हैं, जिनमें ताल, स्वर का विशेष महत्त्व नहीं हैं। किंतु ध्रुपद आदि की प्राचीन गायकी में ताल स्वर के उचित ज्ञान बिना कुछ भी नहीं कर सकते हैं, अर्थात् ताल, स्वर के उचित ज्ञान बिना पदको राग और ताल युक्त अचल नहीं बना सकते हैं। कारण कि केवल चौताला ताल में सीधा-सीधा स्थाई, अंतरा गाने, बजाने का नाम ध्रुपद नहीं है; जैसा कि बहुधा लोग समझते हैं।

"ध्रुपद" एक सुयोग्य गायकके ताल, स्वर की एक विशेष परीक्षा का विषय है, अर्थात् सुयोग्य गायक वादकको परिचायक ध्रुपद ही है।

राष्ट्रपति द्वारा सन्मानित श्रेष्ठ वादक

स्व. गोविंदरावजी गुरुजी, ' मृदंगाचार्य '.

लेखक : श्री. शंकर रामचन्द्र गोळवळकर, ग्वालियर.

मृदंग बजाने में सिद्धहस्त श्री. गोविंदरावजी गुरुजी बऱ्हाणपूरकर) इनकी गणना भारतवर्ष के सर्वश्रेष्ठ मृदंगवादनकारों में की जाती थी। आपके पूर्वज बऱ्हाणपूर ज़िले के अंतर्गत इच्छापूर ग्राम के रहिवासी थे। किसी कारणवश उनको इच्छापूर छोड़कर बऱ्हाणपूर आना पड़ा। बऱ्हाणपूर में रहने के कारण लोग इन्हें ' बऱ्हाणपूरकर ' इस नाम से जानने लगे। वास्तव में आपका उपनाम गुरुजी है।

गोविंदराव के पिता स्व. देवरावजी ये घर की खेती-बाड़ी करके कुटुम्ब का उदरपोषण करते थे। उनको पखावज का अल्पज्ञान होकर वे भजन की साथ अच्छी प्रकार करते थे। गोविंदरावजी के दादा का नाम बापूजी और माता का नाम राधाबाई था।

गोविंदरावजी का जन्म बऱ्हाणपूर में माघ वदी प्रतिपदा संवत् १९३३ (ई. सन् १८७७) को हुआ था। पाँच वर्ष की अवस्था से ही आपकी संगीत के प्रति आस्था थी। पिता देवरावजी का संगीत की ओर प्रेम होने के कारण गोविंदरावजी को संगीत का शिक्षण लेने में एक प्रकार से प्रोत्साहन ही मिलता रहा। मृदंगवादन का पहिला पाठ पिताजीनें ही आपको दिया।

आर्थिक स्थिति साधारण ही होने के कारण गोविंदरावजी का शिक्षण मराठी फायनल तक ही हो पाया था। स्व. श्रीमंत बाबासाहेब भुस्कुटे के प्रोत्साहन एवं प्रयत्नों से आपको प्राथमिक शाला में शिक्षक की जगह मिली। बीस वर्ष की अवस्था से ही आप कुटुम्ब के चरितार्थ के हेतु पिता को आर्थिक सहायता देने लगे।

दिन में अध्यापकका कार्य करना और रात में मृदंग वादन का अभ्यास करना इस प्रकार आपका दैनिक कार्यक्रम था। उस समय संगीत विद्यालय नहीं थे। गुरुकी सेवा-शुश्रूषा करके ही उनकी इच्छानुसार विद्या संपादन करना पड़ता था। इस कारण श्री. गोविंदरावजी एक निपुण गुरुके शोध में थे। बिना गुरु के मृदंग बजानेमें सिद्धहस्त होना असंभव नहीं तो कठीण अवश्य था। वैसे तो उस समय बऱ्हाणपूर संगीत का केंद्रस्थान था। वहाँ प्रसिद्ध गायक—वादक आकर अपनी कलाका ज्ञान करते रहते थे। इस कारण गोविंदरावजी को उनकी कला सुननेका सुअवसर प्राप्त होकर अपने व्यासंगमें थोडी बहुत प्रगति करने में सुविधा मिली।

बीस वर्षकी अवस्थामें अर्थात् १८९७ ई. स. में श्री. गोविंदरावजीने स्व. नथ्थुबुवा पाडसेकर के पास तबलेका प्रारंभिक शिक्षण लिया। आपके सुदैवसे स्व. वादनाचार्य सखारामबुवा आगले का, जो सरदार भुस्कुटे के आश्रय में थे, परिचय होकर उन्होंने श्री. गोविंदरावजी को मृदंग—वादनकी शिक्षा देकर उसमें पारंगत किया। आप दिनभर शिक्षकका कार्य करके रातको या प्रातःकाल मृदंग—वादन का अभ्यास करते थे। गुरुजीकी इच्छानुरूप तालीम लेना पडता था और आश्रमवासी शिष्यके समान उसे ध्यान में रखकर रटनी पडती थी। घर आनेपर उसे लिख लेते थे। यह क्रम कइ वर्ष चालू रहा। बादमें स्व. सखारामजी बऱ्हाणपूर छोडकर इंदौर चले गये। वहाँ श्री. गोविंदरावजी शिक्षा लेने के हेतु जाते थे।

वादन-कला के साथ ही श्री. गोविंदरावजीको गायन सिखनेका सुअवसर प्राप्त हुआ। ग्वालियर के प्रसिद्ध गायक मरहूम निसार हुसैन खाँ बऱ्हाणपूरमें १२ वर्ष तक रहे। इनका गायन सुननेका और साथ करने का अवसर श्री. गोविंदरावजी को प्राप्त हुआ। लहर लगती थी, उस समय खाँ साहेब गोविंदरावजी को ख्याल-गायनकी तालीम भी देते थे। जब गायनाचार्य स्व. हरिहरबुवा कोपरगांवकर बऱ्हाणपूर आते थे, उस समय गोविंदरावजी उनसे ध्रुवपद, धमार की तालीम लेते थे। इस प्रकार आपने संगीत का मुख्य अंग जो गायन, उसका भी ज्ञान प्राप्त कर लिया था।

निरन्तर पंद्रह वर्ष की तपश्चर्या के पश्चात् गोविंद-रावजीने मृदंग एवं तबला वादन पर अधिकार प्राप्त कर लिया। इतना करनेपर भी आपकी वादन तृष्णा तृप्त नहीं हुई थी। हैद्राबादके प्रसिद्ध वादक स्व. पं. वामन-रावजी चांदवडकर के पास भी आपने सन् १९२० में तबले की शिक्षा ली।

श्री. गोविंदरावजी अभी तक प्रसिद्धिसे पराङ्मुख थे। सन् १९२१ में अहमदाबादमें अखिल भारतीय काँग्रेस अधिवेशन के साथ ही संगीत परिषद् की भी योजना की गई थी। उस संगीत परिषदमें प्रख्यात संगीतज्ञ स्व. पं. विष्णु दिगंबर पलुस्कर भी उपस्थित थे। इस परिषदकी अध्यक्षता स्व. सरदार वल्लभभाई पटेल ने की थी। पलुस्करजीके गायनकी साथ श्री. गोविंदरावजीने की थी। सरदार वल्लभभाई पटेल आपकी वादन-कलासे मुग्ध हुए और उन्होंने 'मृदंगाचार्य' यह उपाधि देकर आपका गुणगौरव किया। स्व. पलुस्करजी भी आपके वादनपर बहुतही प्रसन्न हुवे।

स्व. विष्णु दिगंबर पलुस्करने जब अखिल भारत, सीलोन, ब्रह्मदेश आदि का दौरा किया तब गायन की साथ करनेके हेतु श्री. गोविंदरावजी को ही साथ लिया था। इस प्रवास में आपको अनुभव प्राप्त होकर आपकी प्रशंसा भी बहुत हुई। गोविंदरावजीने जगह जगह की ताल-पद्धति का अवलोकन करके अपने मृदंग-वादनका लाभ अनेक रसिकोंको करा दिया।

इसके पश्चात् स्व. पलुस्करजीने बंबई स्थित अपने गांधर्व महाविद्यालयमें अध्यापकका कार्य करनेके हेतु गोविंदरावजीको बुला लिया। वहाँ आपने कई वर्ष कार्य करके अति परिश्रमसे प्राप्त की हुई वादन-कला विद्यार्थियोंको मुक्त-हस्त से दी। पलुस्करजी की प्रेरणासे ही आपने ग्रंथलेखन के लिये प्रारंभ किया। आज-कलके विज्ञान युगमें मनुष्यको इतना समय नहीं मिलता कि वह गुरुका गन्डा बाँधकर उनकी सेवा करे और उनकी इच्छानुसार विद्या प्राप्त करके गुरुपरंपरा कायम रखे। यह असंभव नहीं तो कठिण अवश्य है। इसी लक्ष्य को ध्यानमें रखकर श्री. गोविंदरावजीने मृदंग एवं तबला वादनपर चार पुस्तकें (मृदंग, तबला वादन सुबोध भाग १ से ३ और भारतीय तालमंजरी) लिखीं। वास्तव में आपका यह कार्य स्पृहणीय है।

मरहूम खाँसाहेब रहिमतखाँ (ग्वालियर), म. खाँ. निसारहुसैनखाँ (ग्वालियर), स्व. पं. विष्णुपंत छत्रे (कुरुंदवाड), म. खाँ. जाकिरुद्दीनखाँ (उदयपूर), म. खाँ. अल्लाहबंदेखाँ (अलवर), स्व. पं. केशवरावजी आपटे (इन्दौर), म. खाँ. हैदरखाँ (धार), खाँ. रजब अलीखाँ (देवास), स्व. पं. विश्वनाथबुवा हिंगोणेकर (कलकत्ता), स्व. पं. बालकृष्णबुवा इचलकरंजीकर (मिरज), स्व. नानाबुवा फलटणकर, शंकरबुवा अष्टेकर (पूना), म. खाँ. अलादियाखाँ (कोल्हापूर), म. खाँ. फैयाजखाँ (बडौदे), म. खाँ. अब्दुलकरीमखाँ आदि प्रसिद्ध गायकोंका गायन सुननेका और उनकी साथ करनेका लाभ आपको प्राप्त हुआ।

म. खाँ. फकीरबक्षखाँ पखवाजी (लाहोर), स्व.

स्वर्गीय पंडित विष्णु दिगम्बर पलुस्कर

लेखक : श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़.

स्व० विष्णु दिगंबर पलुस्करजी के सर्वप्रथम दर्शन मुझे १९०८ इसवी में हुअे। इसके कुछ ही दिन पहले बंबई में बादामवाडी में, केनेडी पुलके पास, जहाँ आजकाल काँग्रेस हाऊस है, आपने पंजाब से आकर गांधर्व महाविद्यालय की नींव डाली थी। बजाय रोज़ाना वर्गों के इस स्थानपर संगीत प्रेमियोंके लिये हर शनिवार की रातको जल्से किये जाते थे। हरेक जल्सेके अंतमें, अपने दो खास शिष्य स्व. श्री. खांडेकर तथा स्व. श्री. ना. मो. खरे को साथ लेकर आप भी गाते थे।

उन दिनों आपके गुरुबंधु श्री. अनंत मनोहर जोशीसे (जो कि 'अंतु बुवा' नामसे पहिचाने जाते हैं) मैं संगीतकी तालीम ले रहा था। बंबई की गुप्त पुलीस (सी. आय्. डी.) में मेरे पिता एक ओहदेदार थे। उन्हें संगीत का बाड़ा शौक था। थोड़ी सितारभी छेड़ लेते थे। मेरी और मेरे बड़े भाई की संगीत की पढ़ाई के लिये उन्होंने श्री कृष्णंभट्ट होनावरकरजी को नियुक्त किया। श्री. कृष्णंभट्ट होनावरकरजी पतियालाके श्री. कालेखाँके शिष्य थे। संगीतके आद्वितीय अध्यापककी हैसियतसे वे उन दिनों बंबईमें मशहूर थे। उन्होंने साल्डेढ़ सालमें मुझे उत्तम स्वरज्ञान दिया। कुछ 'चीज़ें' और 'रागोंकी बढ़त' भी सिखायी। इनके बाद सन् १९०८ म मैं श्री. अंतुबुआवा शिष्य बना। श्री विष्णुबुवा के हर शनिवार की रात को होनेवाले संगीत जल्सोंमें मेरे पिता मुझे ले जाया करते थे। अभी तक मुझे वे जल्से याद हैं। उस समय विष्णुबुवाका भाग्यचंद्र गुण—कीर्ति कलाओंकी वृद्धि पाकर प्रकाशमान हो रहा था। आपकी दृष्टि कुछ क्षीण थी; किंतु चेहरा कर्तृत्वशील स्वाभिमानी पुरुष का सा था। आपके गौरवर्ण और सुगठित बदनसे देखनेवालों पर आपका गहरा प्रभाव पड़ता था। पायज़मा या पतलून पर फारसीयोंका सा लंबा काला कोट पहनकर सिरपर कोल्हापूरकी फैशनमें आप ज़रीका साफा बांधते थे। आँखोंपर काला चष्मा और बूट या पंपशू में आपका व्यक्तित्व निखर उठता था।

परंतु आपकी विशेषता आपकी स्वरलहरियोंके साथ ही प्रकट होती थी। आपकी जैसी मधुर और ज़ोरदार आवाज़ की देन इने गिने गवैयों में ही मिलती है। यमन में 'बन रे बलैया' यह ख़्याल, पूरियामें 'प्यारे दे गर लागी', बागेश्री में 'कौन गत भई' और खमाजमें 'जानकीनाथ सहाय करे तब कौन बिगार करे नर तेरो' यह भजन आप बहुतही प्रभावशाली तथा उस्तादी ढंगसे गाते थे। मुँह खोलकर, खुली आवाज़में गानेवाले कचितृही मिलते हैं। ऐसेही विशेष व्यक्तियोंमेंसे आप भी एक थे।

मुझे याद है जब कि सन १९१६ में 'गांधर्व महाविद्यालय' सैंडहर्स्ट रोडपर अपनी निजी इमारतमें कार्य करता रहा; इसी इमारतके पिछवाडे, दुबाश लेनमें, मैं—अपने एक मित्रका मेहमान रहा था। आप विद्यालयकी उपरी मंज़िल पर भजन और 'रामधुन' वगैरह गाया करते थे। उनका वह गायन मुझे बिलकुल पास बैठकर सुनने का सा आभास होता था। आप जब साप्ताहिक जल्सों में गाते थे, तब आपके गुरु बालकृष्ण बुआ की शैलीमें अच्छी तरह जमकर उस्तादी ढंग से गाते थे। श्रोताओंपर गहरा प्रभाव पड़ता था। मेरे पिताको वह संगीत बहुत ही पसंद था। यद्यपि मैं छोटा था, दो सालोंसे संगीत की तालीम पा रहा था, इसी से

आपके संगीत की रोचकता का अनुभव कर सकता था। आपके ज़माने में रेडियो और 'माइक' न थे; होते तो 'माइक' आपके जलसे में लज्जासे मुस्कुराता हुआ कहीं कोने में खड़ा नज़र आता। सिवाय संगीतकी कला के आपमें कई महान् गुण थे, जिनके द्वारा आपने अपने गुरुबंधुसे ही नहीं किंतु आपके समकालीनोंसे बढ़कर अच्छा नाम कमाया है। उस ज़माने में हमारा गायक वर्ग व्यभिचारी, सनकी तथा बाहरी दुनिया से किसी प्रकार का संबंध न रखनेवाला अनपढ़ समाज है, ऐसा माना जाता था। गवैयों तथा बजवैयों की प्रवृत्तियोंके कारण सभ्य और सुशिक्षित समाजमें सन्मान का स्थान पाना उनके लिये काठिण था। इस दयनीय अवस्थासे आप बड़े दुःखी रहते थे। यही कारण है कि आपने निजको तथा अपने शिष्योंको इन बुरी प्रवृत्तियों-से दूर रखा। तमाखू या बीडी तो क्या आप सुपारी भी नहीं खाते थे और न शिष्योंको ही खाने देते थे। सीधी-सादी और साफसुथरी रहनसहन, सुसंस्कृत और सभ्य भाषाका व्यवहार, समय पर काम करने की आदत तथा नियमबद्ध आचरणसे आपने विद्यालयके छात्रोंके सामने एक पक्का आदर्श खड़ा किया। इससे विद्यालयको भेंट देनेवालोंपर यदि आपकी सभ्यता और विनयशीलताका गहरा प्रभाव पड़ता तो इसमें आश्चर्य ही क्या?

योजकता तथा कल्पकताका विकास विष्णु बुवा में पूर्णतया बन पड़ा था। उनकी योजनाओंसे पता चलता है कि एक संगीत शिक्षण संस्थाके लिये किन बातों की आवश्यकता होती है, इसे वे अच्छी तरह जानते थे! संगीत शिक्षा सफल होनेमें आवश्यक जो बाते हैं, उनमें गुरु-शिष्योंका सहवास तथा शिष्योंकी शारीरिक, मानासिक और व्यावहारिक अनुकूलता को दृष्टिगोचर रखकर श्रेणियाँ बनाना महत्त्वपूर्ण है। इस तथ्य को जानकर आपने अपने छात्रोंकी दो श्रेणियाँ बनायी थी। अेक, रोज़ाना एक-दो घंटोंके लिये विद्यालयमें आकर संगीतके पाठ लेनेवाले छात्र और दूसरी, केवल संगीतकी साधनामें दत्तचित्त अपनी आयु उसीके विकासमें लगा देनेके लिये तैयार छात्र। दूसरी श्रेणीके छात्रोंसे नौ-दस साल का एक करारनामा लिखवाकर उनके खाने पीने तथा रहने-सोनेकी व्यवस्था विद्यालयमेंही कर दी गयी थी। उनको ख़ास तौरपर तालीम दी जाती थी। जहाँ तक मेरा ख़्याल है, ऐसे ४०।५० छात्र इस विद्यालयसे तैयार हो गये होंगे। निस्संदेह गुरुमुख से शिक्षा पानेवाले इनमें इने गिने ही थे। आपकी आयुके अंतिम १०—१२ वर्षोंमें विद्यालयका काम बढ़नेसे, वृद्धत्वसे, संगीत संसारमें बढ़नेवाली चिंताओंसे आपको स्वयं तालीम देना कठिन हुआ। आपके ज्येष्ठ और श्रेष्ठ शिष्योंकाही वह उत्तरदायित्व था। यद्यपि विद्या-लयमें रहनेवाले छात्र उनसे तालीम पाते थे फिरभी यह कार्य बुवासाहब की देखरेखमें होता था। अपनी सुरीली आवाज, बुद्धिमानी या धूर्तता के कारण, पहली श्रेणीके छात्रोंमेंसे कोई चमक उठा हो तो मैं उसे नहीं जानता। मुझे खेदपूर्वक कहना पडता है कि आपके गानेका ढंग जो कि मैंने सुना है, मानो आज इस संसारसे उठ ही गया है। 'गांधर्व महाविद्यालय' की परंपरा को चिरस्थायी बनानेमें, दूसरे श्रेणीके छात्रोंने, जो कि विद्यालयमें ही रहते थे, काफी हाथ बँटाया है, यह मानना होगा। विद्यालयमें रहनेवाले सबही ज्येष्ठ और कनिष्ठ शिष्य पलुस्करजी के निस्सीम भक्त हैं। चाहे मुसीबितोंका पहाड़ क्यों न टूटे, अपनी संस्थाके प्रति निष्ठावान बनकर, गुरुकी कीर्ति की रक्षा करने के लिये वे आमरण कष्ट उठाते हैं।

यह तो कोई विशेष बात नहीं कि आजकल का ज़माना होड़बाजीका होनेसे "एव्हरी थिंग इज़् फेअर इन वार ऍंड लव" जैसे विचार पैदा हो जाय! परंतु

मानना पडेगा कि अपने इच्छित कार्य की महत्ता बुवाजी ने ज़रूर बढ़ाई है। मेरी रायमें हरेक संगीत संस्थाको इसी रास्तेपर चलना चाहिये। संगीतकी साधना करनेवाले छात्रों में एक श्रेणी ऐसी भी रखी जाय जिसमें छात्र अपने गुरुके सहवासमें उन्हीं से तालीम पाए और स्वरोंकी तथा कलापूर्ण हाथोंकी कसरत उन्हींकी निगरानी में करें। इसका सीधा अर्थ है की हरेक विद्यालयका छात्रालय भी एक अंग हो जाय। इसके अभावमें संस्थाका नाम रोशन करनेवाले छात्रोंकी निर्मिति असंभव है; और संगीतमें विशेष प्रगति करने की इच्छा करनेवाले विद्यार्थियोंको विद्यालयीन वर्गोंके अलावा घरपर संगीतकी शिक्षा देनेवाले अध्यापककी नियुक्ति करनी पडती है।

विष्णुबुवाकी योजकता कल्पकता, तथा दूरदर्शित्व के प्रमाण स्वरूप हैं:—(१) आपका स्वतंत्र रूपसे चलाया हुआ संगीत की किताबोंका छापखाना और (२) वाद्योंका कारखाना। आपको इन कारखानोंका भार उठाना, आपकी उस समयकी आर्थिक दशामें कदाचित् बड़ा कठिण मालूम हुआ होगा। द्रव्य रूपसे उस समय यदि कोई आपकी सहायता करता तो मय अपने छापखाने और कारखाने के, गांधर्व महाविद्यालय एक अखिल भारतीय संगीत कार्यालय की तौर पर आज तक सुचारु रूपसे चल सकता था। परंतु अपनी सामर्थ्यसे बढ़कर बोझ उठानेमें 'हवाई कीलें' की तरह आप सफल न हो सके। बंबईसे कर्ज़के बोझके कारण अपना सारा माल असबाब उठाकर आप नासिक गये।

आप यद्यपि अपने इच्छित कार्यमें असफल रहे, आपके बताये हुए रास्ते, अपनाए हुए तरीक़े वर्तमान संगीत साधकों के लिए बहुतही उपयुक्त हैं।

आप बी. ए., एम. ए., तो क्या मॅट्रिकभी न थे। शिवाजी, हैदरअली या बादशाह अकबरनें कौनसी मैट्रिक पास की थी? कलाओंका विकास केवल शिक्षा पर निर्भर नहीं है। आपकी आँखोंकी रोशनी बचपनमें हीं किसी दुर्घटनासे कम हो गयी थी। फलतः बचपनमेंही आपकी स्कूल की पढ़ाई बंद कर दी गयी। आपके पिताके व्यवसाय का संगीत भी एक अंग था। आपकी मधुर आवाज़की ओर ध्यान देकर आपके लिये संगीत की पढाई ही अनिवार्य समझी गयी। उस समय तो आपके लिये और कोई चारा न देखकर आपके पिताने इस कलाका आलंबन किया। किंतु पुत्रकी उज्वल भवितव्यताका प्रभात देखने वे न रहे। नहीं तो हम जैसे वे भी मानते कि आँखोंसे संबंधित दुर्घटना एक 'दुर्घटना' न थी बल्कि वह ईश्वरीय 'प्रसाद' था। नियती की गति ही मानो आपको वीणापाणी की साधनामें प्रस्तुत कर संसार का 'पपीहा' बनाना चाहती थी। वरन् आश्चर्यकी बात है कि एक हरिकथा करनेवाले गरीब ब्राह्मण परिवारमें जन्म लेकर, बिना किसी उच्च शिक्षाके, सिर्फ अपनी बुद्धिमानी, संगीत साधना, कर्तबगारी तथा दृढ़ निश्चयसे कार्य करने की प्रवृत्ति के बल उत्तुंग कीर्ति शैलपर विराजित 'श्री' कांत पलुस्करजी अपने सैकड़ों शिष्योंको आशिर्वाद की छाया देकर, संगीत प्रेमियोंपर अपना अटल प्रभाव डालकर, इस लोकसे बिदा हुए। अभावोंसे परिपूर्ण, सहज संगीत की साधनापर, बंबई जैसे बड़े शहरमें आलिशान निजी इमारत खड़ी करनेवाले, संगीत की पाठ्य पुस्तकें छापकर तैयार करनेवाले, वाद्योंका कारखाना चलानेवाले, एक खास निजी स्वरलेखन प्रणाली बनानेवाले, जगह जगहपर संगीत विद्यालयों का निर्माण करनेवाले, और अंत में रामनाम रटने-रटते स्वर्ग सिधारनेवाले, इस महापुरुषपर केवल महाराष्ट्र को ही नहीं, वरन् सारे भारत को गर्व करना चाहिये। केवल अपने को ही नहीं बल्कि अपने परिवारको, अपने समाजको और अपने राष्ट्र को भी संसार में सन्मान का स्थान कमानेवाले व्यक्तियों में से स्व. श्री. विष्णु दिगंबर पलुस्करजी भी एक थे, इसमें संदेहके लिये जरा भी गुंजाइश नहीं है।

भारत के इस महापुरुषको मेरे शतशः नम्र प्रणाम।

(यह वक्तव्य मूलतः मराठी में लिखकर लेखकने कुछ वर्षों पूर्व आकाशवाणी के पूना केन्द्र से प्रसारित किया था जिसका कि हिन्दी अनुवाद बम्बईके श्री. गुणवन्त तावरे ने किया है।—सम्पादक)

पं. ओंकारनाथजी का 'प्रणव-भारती'

(पुस्तक–परीक्षण)

लेखकः—श्री. चैतन्य देसाई, तारापूर.

हिन्दी में संगीत-शास्त्र की चर्चा कम, शास्त्रीय पुस्तकें भी थोड़ी, ऐसी दशा में प्राचीन—अर्वाचीन श्रुति—स्वर—मूर्छना—जाति आदि क्लिष्ट और गूढ़ विषयों का विवेचन करने वाली लम्बी—चौड़ी लगभग ३०० पृष्ठों की पुस्तक लिखकर पं. ओंकारनाथ ठाकुरजीने एक अच्छा काम किया है, जिसका परीक्षण संक्षिप्त में इस लेख में करने का विचार है।

ग्रंथकार की योग्यता

पं. ओंकारनाथ एक अच्छे गायक है, साक्षर हैं, सुना है कि विद्वान् और व्यासंगी भी हैं, संगीत के विषयपर आजतक जो अनेकानेक ग्रंथ हुए, उनमें तो "शास्त्रपक्षने कलापक्ष की उपेक्षा करके तत्त्व की प्राप्ति किये बिना ही 'शास्त्र' का आलेखन किया है"; और "असमंजस विचारों को शास्त्र का रूप दिया है;"। "इस अनर्थ को दूर करने का इस ग्रंथद्वारा अल्पाधिक प्रयत्न" पं. ओंकारनाथजीने किया है, ऐसा उनका कहना है (प्र. भा. प्रा. क. पृष्ठ ९)। इस तरह युगों से छाया हुआ संगीत-जगत् में का अंधकार दूर करने वाले ग्रंथकार की योग्यता कैसी होनी चाहिए, वह भी आपने इसी ग्रंथ में एक जगह कह रखा है:—

"जो केवल संस्कृतज्ञ हैं और जिन्हें संगीत की प्रीति तो है, किन्तु क्रियाकुशल न होने के कारण जो इस विषय की गहनता को नाप नहीं पाते, वे जब संगीत पर ग्रंथ लिखने बैठते हैं, तब इधर उधर से संप्राप्त संगीत ग्रंथों का अवलोकन करके, शास्त्र के निगूढ़ तत्त्व को समझे बिना ही अपने अनुमानों पर एक नये मार्ग का निर्माण करते हैं और इस प्रकार अभ्यासियों की दिशाभूल होती रही है" (प्र. भा. १२३)। पंडितजी के इस बयान से तसल्ली हो जानी चाहिए कि इस काम के लिये पंडितजी पूरे-पूरे लायक हैं एवं संस्कृत और अंग्रेजी के पंडित तथा स्वरशास्त्र के ज्ञाता भी। इसके अतिरिक्त, तानपूरे के साथ दिन रात स्वरसाधना आपने की है और श्रुतियों को पहिचानने की और लगाने की ताक़द भी आपमें है, यह बात भी आपके लिखे हुए विधानों पर से ज्ञात होती है (पृ. ४६,७८, २१० इ.)। इन सभी बातों का सामंजस्य 'प्रणव-भारती' को अच्छी तरह देखने के बाद ही मालूम होगा।

श्रुतिवाद का थोडा इतिहास

आधुनिक स्वरशास्त्र के प्रणेता जर्मन पंडित **हेल्म-होल्टज्** ने नैसर्गिक स्वरसंवाद प्रयोग सिद्ध किया। हेल्महोल्टज् के ग्रंथ में अनेक देशों के और समयों के स्वरसप्तक आन्दोलन संख्या द्वारा बताये हैं, जो थोड़े-बहुत बेसुरे थे, ऐसा जान पड़ता है। हिन्दुस्तानी प्रचलित सप्तक के बारे में भी कई पाश्चात्य लेखक इस तरह की टीका करते आये। भारतीय संगीत के ग्रंथों में वर्णित स्वर भी इसी तरह के मालूम होते थे। अपना संगीत भी पाश्चात्य विद्वानों को जचता नहीं था। इसके बचाव में पहले राजा सर सौरीन्द्र मोहन **टागोर** ने और सर विलियम् **जोन्स्** ने कुछ अवश्य कहा है, किन्तु वह शास्त्रप्रमाणित और प्रयोगसिद्ध नहीं था। महाराष्ट्र के एक रिटायर्ड डेप्युटी कलेक्टर रावसाहेब **देवल** भी इस प्रयत्न में थे। जब आप प्रसिद्ध सुरीले गायक मरहूम **अब्दुल करीम खाँ** के सहवास में आये, तब उनका गाना सुनकर और

उनके साथ चर्चा करने पर अपने संगीत में श्रुतियाँ लगती हैं, इस बात का विश्वास उनको हो गया। खाँ साहेब भिन्न भिन्न रागों में अलग-अलग तरतीव्रादि स्वर गाकर बताते थे, जिसे डायाकॉर्ड पर नापने का भला-बुरा प्रयत्न श्री देवलने किया और उस पर से अपने प्राचीन संगीत-ग्रंथों में से पाश्चात्यों के संशोधित सप्तक-मेजर तथा मायनर-एवं २२ श्रुतियों के स्थान गणित सिद्ध आन्दोलन संख्याओं द्वारा निकाल कर बताने का प्रयत्न उन्होंने किया और तत्संबन्धित अंग्रेजी में एक पुस्तक लिखी। श्री देवल के ही प्रयत्नों को लेकर उनके एक अंग्रेज मित्र और सेशन जज्ज श्री. क्लेमेंटस्‌ने उन्हीं विचारों पर कुछ सुधार कर इसी विषय पर एक अच्छी पुस्तक लिखी। इन लोगोंने श्रुति-सिद्धान्त के प्रचार के लिये एक संस्था की स्थापना भी की और जगह-जगह इस विषय पर व्याख्यान देने जाते थे, जिसमें मरहूम खाँ साहेब अब्दुल करीम खाँ भिन्न भिन्न रागों मे प्रयुक्त श्रुतियों को प्रात्यक्षिक रूप में गा कर बताते थे। खाँ साहेब अब्दुल करीम खाँ जिन जिन रागों में जो जो श्रुतियाँ गाते थे वही डायाकॉर्ड पर नापकर आन्दोलन संख्याओं में दी है, श्री क्लेमेन्टस्‌ ने स्पष्ट लिखा है (Introd. to st of Ind. M. p p. 4, 7, 17, etc.)। किन्तु यह ध्यान में रखना चाहिये कि सूक्ष्म स्वर नापने के लिये डायाकॉर्ड योग्य साधन नहीं है (Helmholtz p. 523), इस पर भी क्या क्लेमेन्टस, क्या उनका अनुकरण करनेवाले बाद के सभी लेखकों का मुख्य आधार गणित ही रहा। वरन्‌ एक गायक के ('from a single singer') गाने में की नापी हुई 'श्रुति' अन्य गायकों को मान्य भी न हो सके, या उसके आधार पर से कोई सिद्धान्त प्रस्थापित करना अत्युक्त भी होगा (Fox-strangways p. 125)। किन्तु एक ही गायक का सहारा लेने में क्लेमेन्टस्‌ का कोई दोष न था, क्यों कि श्रुतियों पर बातें करनेवाले गायक-वादक उस समय भी बहुत थे परन्तु जब इन श्रुतियों को गाकर बताने का प्रसंग जब उन पर आता तब कोई न कोई बहाना निकालकर या तो 'एक दो तीन' होते थे या तो फिर अब्दुलकरीम खाँ का ही नाम बताते थे। अस्तु। गायन में से 'श्रुति' नापने का प्रयत्न श्री देवलने किया, अन्य लेखकों ने उतना भी नहीं किया, नीरी गणित शास्त्र की मोड़-तोड़ ही करते रहे।

[बाद में 'प्रोफेसर' कहलाये गये स्व. आचरेकर, डायकॉर्ड उठाने के लिये देवल-क्लेमेन्टस्‌ ने रखे थे, थोड़ा-बहुत सितार वादन सीखकर मास्टर बने, संस्कृत या अंग्रेजी बिलकुल समझते नहीं थे, तब भी इधर-उधर की मदद लेकर 'श्रुति' पर लिखने लगे। स्व. देवल के श्रुतियों में फेर-बदल करके क्लेमेंटस्‌ ने लिखा; क्लेमेंटस्‌ की मरम्मत प्रो. आचरेकरने की। 'भारतीय संगीत' के लेखक स्व. मुले की भी वही हालत थी; उन्होंने श्रुति विषय प्रो. आचरेकर से लिया। इसके बादके श्रुति-पंडित श्री. फिरोजफ्रामजी ने भी अधिकतर आधार आचरेकर का ही लिया है। दूसरे श्रुति-स्वरपंडित ॲलन डानियल्‌यू ने क्लेमेन्टस्‌ और फ्रामजी से बहुत कुछ लिया है, लेकिन इन सभी लेखकों से डानियल्‌यू की पुस्तक ('Studies in Musical Scales') बहुत ही अंठ-संट विधानों से और काल्पनिक ('आध्यात्मिक') अनावश्यक गप्पों से भरी हुई है। पं ओंकारनाथ की 'प्रणव-भारती' नामक पुस्तक में बहुत से विषय श्री. मुले की 'भारतीय संगीत' से लिये हुए हैं। सारांश, श्रुति पंडितों की यह अंध-परम्परा श्री. देवल से शुरू हो गई है। मुख्यतः क्लेमेंटस्‌ के प्रतिपादन में कुछ सुधार करके श्रुतिविषयपर हमारे एक मित्र श्री. पटवर्धन (इंजिनियर) 'संगीत-कला-विहार' मासिक में आज-कल लिख रहे हैं। उनके विवेचन में भी वही पुरानी अड़चनें आयी हुई मालूम होती हैं!]

ध्यान में रखना चाहिये कि देवल-क्लेमेन्टस्‌ के श्रुति-संशोधन कार्य में दोस्ती के नाते खाँ. सा. अब्दुल

करीम खाँ ने सहकार दिया, तो भी उन लोगोंका ग्रंथोक्त २२ श्रुतिसिद्धान्त अब्दुल करीम खाँ को सम्मत नहीं था। खाँ साहेब की लिखी हुई 'संगीत प्रकाश' (ई. स. १९११) पुस्तक में उन्होंने अपने मतानुसार २७ श्रुतियाँ होने के बारे में लिखा है (पृ. १) और कहा है कि मींड-बहलावे की क्रिया से अर्थात् हिलते हुवे, अलग-अलग रागों में लगने हुवे सूक्ष्म स्वर (स्वर-कम्प), वही श्रुतियाँ हैं। यानि श्रुतियाँ खड़ी (स्थिर) नहीं लगती हैं; खड़ी लगाने से वे बेसुरी मालूम होंगी, स्वर खड़े (स्थिर और दीर्घ) लगा सकते हो, श्रुतियाँ कम्पनरूप, 'कन-रूप' यानि 'छू जाना', 'लपेट में लेना' आदि क्रियारूप होती हैं। प्राचीन पंडितों ने भी कहा है कि श्रुति 'अनुरणन' नहीं होती; स्वर 'अनुरणन' (स्थिरता और दीर्घता) होता है। यह बात खाँ साहेब की व्याख्या से मिलती-जुलती है। जो कि (जैसा कि आगे चलकर बताया जायगा) प्राचीन पंडितों की श्रुतियाँ, रागविशिष्ट स्वर नहीं थीं, बल्कि स्वरान्तरों को बताने के लिये एक स्थूल और काल्पनिक नाप—प्रमाण था।

मेजरटोनः ४ श्रुतिवाला स्वर, **मायनरटोन** ३ श्रुति, **सेमिटोनः** २ श्रुति, यह कल्पना सर्व प्रथम विलियम जोन्स्‌ने (ई. स. १८८०) निकाली, ऐसा जान पड़ता है। सितार पर के बिलावल ठाठ के पर्दों को देखकर सा, ४ रे, रे, ३ ग और ग, २ म, इस प्रकार अंदाजी श्रुत्यंतर की कल्पना प्राचीन ग्रंथकारों ने की होगी, ऐसा जोन्स् ने तर्क किया। इस तर्क में जो दो भूलें उन्होंने की, वे इस वे इस प्रकार हैं:— (१) प्राचीन षड्जग्राम को वे बिलावल ठाठ (major mode) समझे, (२) और स्वर की श्रुतियाँ, स्वर के आगे मानने की कल्पना को शास्त्रीय रीति से **पॅटर्सन्** ने सजाया। लेकिन उसी समय यह इशारा भी कर दिया कि ४ श्रुति=मेजर टोन ($\frac{9}{8}$) आदि प्रमाणों को कोई गणितसिद्ध न समझे! "Not as being mathematically just but as means of representing to the eye. Mathematical calculation is out of question". (J. D. Paterson—"The Gramas or musical Scales" pp. 4, 5) अब जोन्स्-पॅटर्सन ने दी हुई यह अमूल्य कल्पना जिनको आगे दौड़ानी थी, उनको पहले तो यह ज़रूरी था कि उसमें बताई हुई स्वर के आगे की श्रुति-संख्या स्वर के पीछे किसी तरह रखी जाती। इसके दो उपाय शक्य थे :— (१) यह मानना कि बिलावल का ऋषभ प्राचीन पंडितों का षड्ज था; (२) या प्राचीन (काफी ठाठका) निषाद आज का षड्ज हुआ। इन दोनों घटनाओं में से किसी एक को ऐतिहासिक आधार बिना कैसे माना जाय? विशेषतः अंग्रेजी वाचकों का समाधान ऐतिहासिक आधार बिना कर नहीं सकते। इसलिये क्लेमेन्टस्‌ने उपरोक्त में से पहिला उपाय स्वीकार कर उसे ऐतिहासिक आधार दिया है कि "कॅप्टन् डे के वर्णनानुसार कई (दाक्षिणात्य) वीणाओं पर जोड़की तारों को ऋषभ-धैवत में मिलाई हुई पायी जाती थी अथवा मिलाते थे" ("The drone used was almost invariably dha+and ri+combined these were probably the notes given by the tambura. The wire upon which the melody was played was ri +. (Intro. to study of Indian Music, p 47; 5; 75)

क्लेमेन्टस् के शिष्य श्री. आचरेकर को यह ऐतिहासिक आधार न जचा; किसी भी आधार के बिना "प्राचीन निषाद का प्रचलित षड्ज हुआ" यह दूसरा मार्ग निकालने का उनको कम साहस का मालूम हुवा। लेकिन निषाद का एका एक षड्ज होने की यह जबरदस्त क्रांति किस धरणीकम्प से कब और कैसी हुई, यह वे खुद भी तो जानते न थे!

क्लेमेन्टस् के ही सिद्धान्त में थोड़ा-बहुत हेर-फेर कर बाद के सभी श्रुति-संशोधकोंने ले लिये हैं, उनमें कुछ सुधार भी किया है। तो भी इस विषय में अब भी क्लेमेंन्टस् की पुस्तक अजोड़ और अमूल्य ही रही है। यह केवल उसमें वर्णित श्रुति—सिद्धान्त के लिये ही नहीं किन्तु इसलिये कि प्राचीन

भारतीय संगीत की कई बातों का-मूर्छना, न्यास, जाति आदि प्रक्रियाओं का-सर्वप्रथम स्पष्टीकरण क्लेमेन्टस् की पुस्तक में ही कुछ पाया जाना है। 'स्वर-साधारण' प्रकरण का उन्होंने गलत अर्थ लगाया है, जिससे बाद के सभी लेखक चक्कर में पड गये हैं। अस्तु। इतनी खटपट के बाद भी २२ श्रुतियों को सिद्ध करने में क्लेमेन्टस् असफल ही रहे और वही दशा उनके बाद के लेखकों की भी हुई है।

भारतीय संगीत का विकासक्रम

प्रत्येक विषय की उन्नति में विकासक्रम मानने के लिये इतिहास और आज का विज्ञान (Science) विवश करता है। अपना आज का संगीत-शास्त्र और संगीत-कला भी विकास के रास्ते चली आयी है। भरतमुनि के नाट्यशास्त्र के अन्तर्गत आया हुआ संगीत विषय प्राचीन संगीत कहा जाता है उसी का और अपने समय के संगीत का वर्णन रत्नाकर में शार्ङ्गदेव ने किया है। इन दोनों ग्रंथों को पढ़ने पर मालूम होता है कि भरत की संगीत प्रणाली में रत्नाकर के समय कई फेरबदल हुवे थे। जिस प्रकार भरत-संगीत की कई बातें, उस समय प्रचलित न होते हुवे भी शार्ङ्गदेव ने अपने ग्रंथ संगीत रत्नाकर में ले ली हैं, उसी प्रकार भरत ने भी अपने ग्रंथ नाट्यशास्त्र में नारदमुनि के समय के संगीत के विषयों को अपने समय के संगीत के साथ जोड़ दिये हैं। अभी हाल के कई संगीत के संस्कृत ग्रंथकारों ने जिस प्रकार प्राचीन एवं अर्वाचीन संगीत का बिना समझे-बूझे मिश्रण किया है, उसी प्रकार नारद-संगीत की कई बातें न समझकर भरतने संग्रहित की होंगी। इनमें से कौन से सिद्धान्त नारद-संगीत के हैं और कौन से भरत-संगीत के हैं, यह अलग अलग करना, कम से कम, मेरे लिये कठिन अवश्य है। नारद के समय में ही (लगभग ई. स. २००) गांधारग्राम प्रचार में से उड़ गया था (ना. शि. २।७) किन्तु उसका कारण क्या था, इस बात का विचार कोई श्रुति-पंडित क्यों नहीं करते ? नारद के समय से ही (साम-संगीत में) 'श्रुति' की कल्पना प्रारंभ हुई थी परन्तु वह कुछ और अर्थ में उपयुक्त थी, जिसका कि बाद में रूपान्तर हुवा। रत्नाकर-वर्णित साधारण और च्युतादि विकृत-स्वरों का उल्लेख भरत ने नहीं किया है। प्रत्येक मूर्छना षड्ज या मध्यम से प्रारंभ करने की प्रथा रत्नाकर के पूर्व से ही रूढ़ हुई थी, जो कि नई न थी। उसी प्रकार जाति-मूर्छनादि भिन्नभिन्नरूप में प्रस्थापित करके अलग अलग ठाठ निकालने की प्रथा रत्नाकर के बाद (और कल्लिनाथ से पूर्व) एवं सप्तक में कोमल-तीव्रादि १२ स्वरों के स्थान निश्चित होने के कारण बेकार मालूम हुवा जिससे वह निबद्ध हो गया। संगीत का यह सब स्वाभाविक विकासक्रम था। प्राणीसृष्टि में वानर से मनुष्य का विकास हुवा; यही दशा प्रत्येक देश के संगीत की भी हुई। मूर्च्छना, अंश, न्यास जाति आदि प्रक्रिया प्राचीन ग्रीक-ईराणी-अरबी संगीत में भी प्रचलित थी, आखिर ईराणी संगीत में लगभग १२ वें शतक में १२ स्वरों की संगीत पद्धति चालू हुई, उसी दरम्यान भारत में भी वह स्वीकृत हो गई। सारांश, विकासक्रम को ध्यान में रखकर चिकित्सा बुद्धि से अन्ध श्रद्धा और पक्षपात दूर कर, संशोधन होना चाहिये। पाश्चात्य विद्वानों की और अपने देश के विद्वानों में पं. भातखण्डे की संशोधन-पद्धति इसी प्रकार की थी। 'बाबा वाक्यं' की नहीं।

प्राचीन संगीत-ग्रंथों में प्राचीन-अर्वाचीन का मिश्रण हुआ है, यह बात ध्यान में लेकर और प्राचीन-अर्वाचीन पृथक कर उसका संशोधन होना चाहिये। इस कार्य में चीरफाड करनेवाले निर्मल बुद्धिवाद का काम है, अन्धश्रद्धा का नहीं। भगवान् के और खुदाताला के भक्त मानते हैं कि प्रारंभ से ही भगवानूने सभी सृष्टि उत्तम और सम्पूर्ण बनाई है, जिसमें ताडवृक्ष के जितने ऊंचे आदमी पहले थे और अब बैंगन के पेड़पर सीढी लगाकर चढ़नेवाले नाटे (ठिंगने) हो रहे हैं। उसी प्रकार संगीत-भक्त मानते हैं कि भरत के समय का संगीतशास्त्र सर्वांगपरिपूर्ण था और भरत-

संगीत में सूक्ष्मातिसूक्ष्म स्वर भी गाये जाते थे; रत्नाकर के समय में उससे स्थूल एवं आजकल के कलियुग में बिलकुल ही स्थूल स्वर गाये जा रहे हैं। लेकिन विकासक्रम का इतिहास इस उपरोक्त कथन के बिलकुल उलटा कह रहा है। कुछ भी हो, अंधश्रद्धा या भावनावशता छोड़कर ग्रंथों की छानबीन कर के ग्रंथ-वचनों का सरल अर्थ जो निकल सके, उतना ही लेना चाहिये। जिस प्रकार भगवद्गीता में से मतप्रचार के लिये अद्वैत, विशिष्टाद्वैत, द्वैत, कर्ममार्ग, भक्तिमार्ग आदि के अनेक अर्थ निकाले गये हैं, उसी प्रकार प्राचीन संगीत-ग्रंथों के बारे में न होना चाहिये। लेकिन ग्रंथों का वर्णन संदिग्ध होने के कारण खेंचातानी करने को अवकाश मिलता है। प्रत्येक श्रुति-संशोधक ने यही तो किया है।

ऊपर थोड़ा विषयान्तर करके श्रुति-संशोधन का इतिहास और संगीत-विकासक्रम का मत मैंने बतलाया है, जिससे अपना परीक्षण-कार्य कुछ सरल एवं सहल बन जायगा। अब 'प्रणव-भारती' में वर्णित एक एक विषय को देखें।

'प्रणव-भारती' संग्रह-ग्रंथ है

श्रुति और उसके आनुषंगिक विषय-ग्राम, मूर्च्छना, तान, अंश, न्यास, सारणा, जाति, आदि-पर आजतक अनेक लेखकों ने लिखा है। 'प्रणव-भारती' के लगभग सभी विषय अन्य लेखकों से लिये हुवे हैं। अतिरिक्त इसके, यह ग्रंथ विशेषतः 'संग्रह-ग्रंथ' होने के कारण इसमें कई स्थानों पर परस्पर विरुद्ध प्रतिपादन आया है। श्रुति, मूर्च्छना, ग्राम, सारणा और जाति, ये विषय स्व. मूले के 'भारतीय संगीत' पुस्तक में से लिये गये हैं, कई जगह मूलेजी का उल्लेख ग्रंथकर्ता ने किया भी है। 'प्रणव-भारती' के २७५ पृष्ठों में से ६० से २७५ तक इस प्रकार स्व. मूले की पुस्तक का लगभग भाषांतर ही आया है, ऐसा कहा जा सकता है। उसमें का प्रतिपादन कई जगह पौनः पौन्य आदि से लम्बाया है, जो कि ग्रंथकर्ता का अपना अवश्य है। बीच के पृष्ठ ११६ से १६६ तक रत्नाकर, रामामात्य, सोमनाथ, अहोबल आदि ग्रंथों के स्वरप्रकरण की चर्चा है, जो कि बहुतांश पं. भातखण्डेजी से ही ली है। आगे के पृष्ठ १६७ से २०० तक पं. भातखंडे ने की हुई श्रुति-चर्चा और उसपर ग्रंथकर्ताका उत्तर दिया हुआ है। ग्रंथ के कई पृष्ठ पौनः पौन्य, आत्माश्लाघा अनुभव, वाचकों को निवेदन, बकवास आदि से भर दिये हैं। उदा. पृष्ठ ४६, ६७, ७८ ९५, २०४ आदि।

ग्रंथ के पृष्ठ ६० तक का विभाग— "नाद, योग, सुषुम्ना, परापश्यन्ती०, स्फोट, 'ध्वनि', "अईऊ = सरेग," नपुंसक स्वर, श्रुति एक या अनेक, कारण या कार्य, कृष्ण भगवान् का वेणु-वादन और कालिया-मर्दन सर्प के कान, रागों से रोगचिकित्सा, Music is Vibration; Vibration is motion ('मोशन' का डॉक्टरी अर्थ यहाँ अभिप्रेत न होगा!), मलहार से वर्षा, दीपक से दिया-बत्ती, संगीत से इमारतें-पुल आदि गिराना, ऐसी ऐसी 'गुलबंकावली' की कथाओं में लगाकर आखिर "संगीत ॲटमबॉंब से भी अधिक शक्तिशालि है" यहाँ तक संगीत को भयानक बनाने की गप्पें लगाई हुई हैं। आजकल ॲटम्-बॉम्ब का ज़माना है और प्रत्येक देश की सरकार ॲटम्-बॉम्ब बनाने के लिये अब्जों रुपये खर्च करती है। अब हमारे संगीत-मार्तंड, संगीत-सम्राट, प्राचार्यों का सुझाव है कि यदि बिचारे एक गवैय्ये को सिर्फ एक तानपूरा बगलमें दबाकर लढ़ाई के मैदान में छोड़ दिया जाय, तो वह केवल 'बूम-बराड़े' से ॲटम्-बॉम्ब का पानी-पानी कर उसे गला सकता है। लढ़ाई के डर के मारे हमारे पंत-प्रधान अंगदशिष्टाई करते हुवे व्यर्थ ही यूरप का दौरा लगा रहे हैं। अरे! हमारे संगीत-मार्तंडों को अवसर तो दें, फिर देखें कि वे अपने श्रुति-स्वरों के बम्ब-गोलों से एक मिनट में रशिया-अमेरिका को किस प्रकार हरा सकते हैं! पर क्या फायदा? कोई सुनें तब न? ... खैर। संगीत ॲटम-बॉम्ब से भी भयानक है, यह समझ-

कर कोई श्रोता या विद्यार्थी भय के कारण संगीत सुनना-सीखना छोड़ न दे! ये बॉम्ब यानि गोले अवश्य हैं, परन्तु ये हमारे पंडितजी के गप्प-गोले हैं।

नादोत्पत्ति

संगीतोपयोगी ध्वनि (Sound) के विषय में तथा कण्ठ-नलिका द्वारा स्वरोपत्ति के विषय में आधुनिक विज्ञानशास्त्र ने पर्याप्त खोज की है, जो पाठ्यपुस्तक में देना उचित है, 'प्रणव-भारती' जैसे पुस्तक में नहीं। वरन्, ऐसी बातें देना ही हो तो "नकारः प्राण इत्याहुः०", "यदुक्तं ब्रह्मणः स्थानं०", "आत्मा विवक्षमाणोऽयं०" "सूक्ष्मो नादो गुहा-वासी०" इत्यादि अर्थहीन गप्पों से ग्रंथ भरने में क्या फायदा? पाण्डित्य दर्शाने के हेतु से ऐसा किया होगा, परन्तु आधुनिक वाचक इसे उलटाही समझते हैं।

श्रुति एकानेक, कार्य-कारण?

पृष्ठ ३८ से ५४ तक 'श्रु धातु', श्रुति एक, बाईस, छासठ या अनंत, इत्यादि मतंग मत, श्रुति के नाम, जाति, रस, नारदोक्त श्रुति, २२ नाड़िओं में से श्रुत्युत्पत्ति, इन विषयों की चर्चा दी हुई है, जो अनावश्यक (व्यर्थ) मालूम होगी। क्लेमेंटस् आदि लेखकोंने, श्रुति कार्य या कारण, इसकी चर्चा क्यों नहीं की, इस बात का पंडितजी को आश्चर्य हुवा है। ऐसी शुष्क चर्चा नैय्यायिक पहले करते थे, आधुनिक लोग इसको डाहपन नहीं समझते।

कोहल कथित ६६ श्रुतियाँ

मतंग के समय में श्रुति-संख्या के बारे में कई मतभेद प्रसिद्ध थे, उन्हें समझाते हुए, उसका अपना एक श्रुतिका निजी मत, भरतोक्त २२ श्रुति का मत, कोहल का ६६ श्रुति का मत, और अन्यों का अनन्त श्रुति होने का मत, इस प्रकार कई मतभेदों को मतंग ने बतलाये हैं। इनमें से कोहल मतानुसार ६६ श्रुतियाँ (तीनों सप्तकों में २२ श्रुतियों का ही पुनरावर्तन होने के कारण ही) सिद्ध होती हैं, इसका स्पष्टीकरण स्वयं मतंगने ही किया है और जो 'प्रणव-भारती' के पृष्ठ ४१ पर दिया भी है। तब भी $\frac{८१}{८०}$ मूल्य के वगैरेह ६५ श्रुत्यन्तरों में तारषड्जकी एक श्रुति मिलाकर बनाई हुई ६६ श्रुतियाँ, पाश्चात्यों ने खोजी हुई, हमारे पंडितजीने दे कर कोहलादि आचार्यों की तारीफ ही की है कि "भरत के पुरोगामी कोहलादि आचार्यों ने जिन ६६ श्रुतियों का उल्लेख किया है वह निराधार कल्पना नहीं है, अपितु उन पारदर्शी महर्षियों के...इत्यादि को सिद्ध करके ही अपने सिद्धान्तों की स्थापना की होगी, ऐसा हम दृढ़ अनुमान कर सकते हैं" (पृ. ४१)। गणिताधारित स्वरशास्त्र आधुनिक पाश्चिमात्यों की देन है, वह प्राचीन विद्वानों को मालूम न था, न हो सकता था, यह आगे बतलायेंगे। लेकिन तारषड्ज की एक श्रुति मिलाकर ६६ संख्या बना लेना, यह गणितशास्त्र भी नहीं है और स्वरशास्त्र भी नहीं है। फिर, तीन बार २२ श्रुतियाँ लेने से ६६ श्रुतियों की गिनती होने का स्पष्टीकरण जब प्राचीन विद्वानों का ही है, तब आधुनिक गणितागत वह ६६ 'श्रुतियाँ' कैसी हो सकती हैं? भिन्न भिन्न मतों का संग्रह एवं परस्पर-विरोध, यह तो 'प्रणव-भारती' का वैशिष्ट्य है।

'अन्तर श्रुति' का पांडित्य

मतंग मुनि ने विश्वावसु का एक श्लोक उद्धृत किया है, जिसमें का महत्त्व का भाग है:—

सा (श्रुतिः) चैका; द्विविधा ज्ञेया स्वरान्तरविभागतः॥
....अन्तः श्रुतिविवर्तिन्यो ह्यन्तरश्रुतयो मताः। (बृ. दे.)
(इसका 'अन्तः स्वरविवर्तिन्यः' पाठभेद मिलता है जो सिंहभूपाल ने दिया है और सुयोग्य लगता है।) अब उपर्युक्त श्लोक का अर्थ होता है:— "श्रुति एक (जाति की) हो कर भी दो प्रकार की होती है, (१) स्वररूप और (२) 'अन्तर' रूप। बीच में (स्वरों के) २ ही हुई श्रुतियाँ 'अन्तर श्रुति' कहलाती है।" संगीत सारामृतकार ने भी अन्तर-श्रुति का अर्थ

'विकृत स्वररूपाः' इसी प्रकार किया है। अब इसी श्लोक का हमारे पंडितजी ने किया हुवा अर्थ पढ़िये:—

... एक स्वर श्रुति, जो कि स्वरों के अंतर को निदर्शित करती है और दूसरी अंतर श्रुति जो श्रुतिओं के परस्पर अंतर को सूचित करती हैं।" "२२ श्रुतियाँ सप्तस्वरोंके नियत अंतर में विभाजित हैं, इसलिये उन्हें **स्वरगता श्रुति** कहा। और जो श्रुतियाँ इन २२ श्रुतिओं के बीच में जो सूक्ष्म अन्तर है, उन्हें निदर्शित करती हैं, वे **अन्तरश्रुति** कहलाती हैं।...शेष १५ (२२–७) श्रुतिओं को सप्त स्वरों के परस्पर अंतर की निदर्शक मानना भ्रान्त प्रवृत्ति हो सकती है।...२२ श्रुतिओं को शास्त्रकारों ने **स्वरश्रुति** के रूप में स्वीकार किया और उनके (यानि २२ के—ले०) मध्यगत सूक्ष्म ध्वनिओं को **अन्तरश्रुति** के नाम से अभिहित किया। तारें मिलाते समय श्रुतिओं से भी सूक्ष्मतर ध्वनि का अन्तर हम प्रत्यक्षरूप से सुन पाते हैं...इस प्रकार दो श्रुतिओं के बीच में...तीन तीन ध्वनि मानने से (२२ × ३ =६६) कोहल की ६६ संख्या सिद्ध होती हैं।...इन्हीं सूक्ष्म ध्वनिओं का मींड-घसीट में गायक वादक प्रयोग करते हैं।..."

यही पंडितजी कहते हैं कि २२ श्रुतियाँ (या उनमें से कई) "गमकादि प्रयोग विशेष में गुप्त रूप से" रहती हैं (पृ. ५६) और फिर भी कहते हैं कि "कोई यह कहे कि मींड में इनका (२२ से ज्यादा सूक्ष्मतर ध्वनिओं का—ले०) उपयोग होता है, तो वह कथन तर्कसिद्ध नहीं है, क्यों कि मींड में तो नाद कभी पृथक् नहीं लिया जाता।" (पृ. ४०, ४१, ४२)

अपने 'पंडित' लोग शब्दच्छल करके न स्वयं समझे, न दूसरा समझे, इस तरह सीधेसाधे वचनों के कैसे दीर्घशंकायुक्त अर्थानर्थ निकाल कर प्राचीन ग्रंथों को संकट में डालते हैं, इसका यह एक उदाहरण है। फिर 'मींड' में से २२ श्रुति या उससे सूक्ष्म 'अन्तरश्रुति' निकालना और फिर उसको मना करना, यह अत्यन्त चापल्य का बुद्धिकौशल्य भी उपरोक्त विवेचन में किया हुआ है। इस तरह के कई उटपटांग विवेचनों से 'प्रणव-भारती' के पृष्ठ भर दिये गये हैं, जिसे पढ़ने से मज़ा तो अवश्य आती है! इस तरह 'अन्तरश्रुति' का विपर्यास करने के लिये इतना परिश्रम उठाने से पंडितजी के श्रुतिसिद्धान्त को किस प्रकार की मदद होती है, समझ में नहीं आता। इतना सब कंठशोष, केवल अपना पांडित्य दर्शाने के लिये, किया भी होगा जिससे 'पंडित' यह उपाधि किसी प्रकार सार्थ हो जाय!

(क्रमशः...)

पुस्तक – परिचय

'राग--पराग' – सुमधुर हिन्दी-गीतों की एक सचित्र तथा स्वर-लिपि सहित पुस्तिका। रचयिता, मुद्रक तथा प्रकाशक: गुरु ज्ञान प्रकाश शर्मन्, ज्ञानायतन प्रकाशन, २० मेयो रोड, फोर्ट, बम्बई-१। उषा–प्रिन्टर्स, ६ टॅलो रोड, बम्बई— १। (मूल्य: रु. २·५० नये पैसे)

इस सर्वांगीण सुन्दर संगीत—पुस्तिका में चौदह हिंन्दी गीतों का सुरुचिपूर्ण चयन किया गया है। साथ ही, भारतीय संगीत पद्धति की कुछ राग- रागिनियाँ तथा धुनों की स्वर-लिपियाँ एक अभूतपूर्व तथा आधुनिक शैली के अनुसार दी गई हैं। गीतों का विषय राष्ट्रीयता भावनाओं से ओत-प्रोत है। ये विशेषतः विद्यार्थियों के लिए अत्यन्त उपयोगी, शिक्षाप्रद तथा मनोरञ्जक हैं। सरल गीतों में विमल भावों का एक अनूठा सामंजस्य है, जिन्हें नौसिख बड़ी सुगमता से सीखकर एक अतीव आनन्द का अनुभव कर सकते हैं। लोग-गीतों की सांस्कृतिक छाप के अतिरिक्त, इन गीतों में प्राचीन पद्धति तथा नियमों का, ताल-स्वर के क्रमों का, और राष्ट्रभाषा की प्रांजलता का पूरी तरह ध्यान रखा गया है। क्या छोटे, क्या बड़े, सभी श्रेणियों के लोग, इस पुस्तिका से, अपने अपने भाव तथा रुचि के अनुसार, लाभ उठा सकते हैं।

'राग-पराग' के रचयिता गुरुज्ञान प्रकाश, एक जर्मन दार्शनिक होते हुए भी, हिन्दी तथा संस्कृत के धुरंधर विद्वान् तथा लेखक हैं। इतना ही नहीं, आप भारतीय संस्कृति, कला तथा साहित्य के अनन्य पुजारी हैं। आपका यह प्रयास, भारतीय-संगीत के क्षेत्र में, एक नवीन विचार-धारा के साथ ही साथ, एक उच्च कोटि की शब्दकारिता तथा स्वरलिपि का ज्वलन्त दृष्टान्त उपस्थित करता है। अर्थात् प्राचीन पद्धति को नई शैली में ढालकर 'राग-पराग' ने सोने में सुगंध का सा काम कर दिया है।

इसकी छपाई-सफाई इतनी सुन्दर तथा हृदय-ग्राही है कि देखते ही बनता है। 'राग-पराग' का यह सर्व प्रथम भाग है, अन्य भागों को क्रमशः प्रकाशित करने का आयोजन गुरु ज्ञान प्रकाशजी बड़े परिश्रम से कर रहे हैं।

आशा है कि 'राग-पराग' की अपूर्व सुगंधि चारों ओर फैलकर भारतीय संगीत के प्रेमियों को मुग्ध करने में पूर्ण रूपसे सफलीभूत होगी और भारत के बालक तथा बालिकाएँ इसके गीतों को सामूहिक-समारोहों के अवसरों पर गा-गाकर हर्षोत्फुल्ल होंगे।

—कॅप्टन रत्नाम्बर दत्त चंदोला

समाचार

(हमारे संवाद दाताओं द्वारा प्राप्त)

जबलपूर

संगीत समाज, जबलपूर, की ओर से शोकप्रस्ताव

रविवार दि. ३०-६-५७ की शाम को स्थानीय भातखंडे संगीत महाविद्यालय में संगीत समाज द्वारा एक सभा बुलाई गई जिसमें सुप्रसिद्ध मृदंगाचार्य स्व. श्री गोविन्दराव बऱ्हाणपूरकरजी के निधन पर एक शोक प्रस्ताव पास किया गया और तत्पश्चात् उपस्थित सदस्योंने दो मिनट के **मौनव्रत से दिवंगत आत्मा की शान्ति** हेतु ईश्वर से प्रार्थना की।

संगीत समाज के कार्यकारिणी मंडळ का निर्वाचन

दि. ३०-६-५७ की शाम को शोक सभा के पश्चात् समाज की सर्व-साधारण सभा भरवाई गई जिसमें कार्यकारिणी मंडळ के सदस्यों का निर्वाचन किया गया, जो कि इस प्रकार है:-- अध्यक्ष— श्री सुशील कुमार पटैरिया, उपाध्यक्ष—श्री. स. भ. देशपांडे, मंत्री—श्री रा. द. धनोप्या, उपमंत्री—श्री. मधुकरराव पाठक, कोषाध्यक्ष—श्री बी. टी. रानडे, प्रकाशनाधिकारी—श्री शरद् तैलंग, सदस्यः सौ. गायत्री नायक, सौ. सुनन्दा देव. श्री मोरोणे, श्री. बाबूराव पंचभाई, श्री ब. स. शंभरकर, श्री सूरज प्रसाद चौरासिया एवं श्री. गंगराडे।

संगीत समाज की ओर से गुरुपूर्णिमा महोत्सव

रविवार दिनांक १४-७-५७ को स्थानीय भातखंडे संगीत महाविद्यालय में संगीत समाज एवं भातखंडे संगीत महाविद्यालय द्वारा सम्मिलित गुरु-पूर्णिमा महोत्सव नगर के सुप्रसिद्ध एवं महान् संगीतप्रेमी नागरिक श्रीमान् सुशील कुमार पटैरिया की अध्यक्षता में सम्पन्न हुआ। कार्यक्रम सरस्वती-वंदना और गुरुपूजन से आरंभ हुआ। तत्पश्चात् नगर के विख्यात सितार-वादक श्री. सुन्दरलाल सोनी के सुपुत्र कुमार रूपचन्द सोनी का परिचय कराया गया एवं बाद में इस बाल कलाकार ने अपने सितार वादन से श्रोताओं को मंत्रमुग्ध कर दिया। इसके बाद नागपूर नगर के भातखंडे संगीत महाविद्यालय के प्राचार्य श्री प्रभाकररावजी खर्डेनवीस के लघुभ्राता श्री खर्डेनवीस एवं प्राचार्य देशपाण्डेजी ने अपना गायन प्रस्तुत किया। जो कि श्रोताओं को काफी रोचक प्रतीत हुआ। इस प्रकार यह महोत्सव सम्पन्न हुवा।

इस कार्यक्रम में कामठी नगर के Dy. D. S. P. की धर्मपत्नी श्रीमती मालती गाडगीळ ने भातखंडे संगीत महाविद्यालय, जबलपूर, के भवन निर्माण हेतु रु. ५०१ का दान घोषित किया। इस दान के लिये प्राचार्य श्री. स. भ. देशपांडेजी ने श्रीमान् गाडगीळ साहेब एवं श्रीमती गाडगीळ को स्वतः और महाविद्यालय की ओर से हार्दिक धन्यवाद दिये।

बम्बई

भारतीय संगित शिक्षापीठ

स्थानीय भारतीय विद्याभवन के भारतीय संगीत शिक्षापीठ द्वारा संस्थापित 'संगीतवृन्द' की ओर से दिनांक १७ अगस्त १९५७ को खाँसाहेब अमीरखाँ का गायन आयोजित किया गया था। इस कार्यक्रम में 'संगीत वृन्द' के सदस्यों के अतिरिक्त कुछ अतिथि-सदस्य भी उपस्थित थे। श्री. अमीरखाँ ने इस कार्यक्रम में यमन, रागेश्री, अड़ाना, आभोगी, दरबारी कान्हड़ा, सूहा-सुघराई इत्यादि रागों की अवतरणा की। कार्यक्रम लगभग ४ घंटे तक चलता रहा जिसे उपस्थित श्रोताओं ने काफी पसंद किया।

नागपूर चतुर संगीत महाविद्यालय द्वारा आयोजित पं. भातखंडे पुण्यतिथि समारोह

प्रतिवर्षानुसार इस वर्ष भी स्थानीय चतुर संगीत महाविद्यालय द्वारा दिनांक २८।८।१९५७ को कै. पं. वि. ना. भातखंडे जी की २१ वी पुण्यतिथि के उपलक्ष में प्रातः ८॥ से संगीत कार्यक्रम का आयोजन किया गया था। इस समारोह में साहित्याचार्य श्री. बाळशास्त्री हरदासजी ने अध्यक्षस्थान ग्रहण

किया था। कार्यक्रम डॉ. रातंजनकर द्वारा रचित 'हंसारूढ़ा...' इस सरस्वती-वंदनासे प्रारंभ हुआ। तदनंतर लखनऊ के श्री. गो. ना. नातू द्वारा रचित 'प्रणिपात है मेरो चतुर चरनन में' इस गीत के निनाद में पंडितजी की प्रतिमा का पूजन व पुष्पाहार समर्पण किया गया। तत्पश्चात् स्वागत गीत, स्थानीय अंध-विद्यालय द्वारा प्रस्तुत वाद्यवृंद, च. सं. म. वि. के प्राध्यापक श्री. कोलबा पिंपळघरे का मृदंग-वादन व श्री. शिवणकर द्वारा प्रस्तुत कथ्थक नृत्य इत्यादि कार्यक्रम हुवे। तदुपरांत अध्यक्षीय भाषण, श्री. राजाभाऊ कोकजे का गायन तथा 'वंदे मातरम्' व अंतमें 'पान-सुपारी' के साथ प्रातःकाल की सभा विसर्जित हुई।

दूसरी सभा दोपहरके २ बजेसे प्रारंभ हुई जिसमें नागपूर के प्रमुख विद्यालयोंके प्रतिनिधियोंने भाग लिया।

तीसरी सभा सायंकाल प्रारंभ हुई जो कि दूसरे दिन प्रातः ६ बजे तक निरंतर चलती रही। इन कार्यक्रमों में निम्नलिखित प्रमुख कलाकारोंने भाग लिया:— **प्रमुख गायक**:— सर्वश्री मनोहरराव मंगलगिरी, श्रीधरराव ढगे, शंकरराव कोल्हटकर, भाऊ देवळे, सौ. काठीकर, सौ. पटवर्धन। **प्रमुख वादक**; सर्वश्री. पोपटकर, बोधनकर, धूर्ते—तबला; सर्वश्री. रानडे, वाकेकर, केशवराव ठोंबरे, कुमारी पिल्ले—बेला; श्री. खडसे और उनके साथी—शहनाई। कुमारी लता काणे—नृत्य।

समस्त कार्यक्रम अपने निश्चित समयानुसार होते रहे। इन कार्यक्रमोंमेंसे श्री. रानडे द्वारा प्रस्तुत बेला-वादनका कार्यक्रम व उसके साथ श्री. पोपटकर ने की हुई तबलेकी संगत विशेष रूपसे उल्लेखनीय है। इस कार्यक्रमको उपस्थित श्रोताओंने बहुत पसंद किया। दूसरे दिन प्रातः ६ बजे 'वंदे मातरम्' गीतके साथ इस महोत्सवका कार्यक्रम समाप्त हुवा।

भूपाल

भूपाल संगीत परिषद में पं. भातखंडे पुण्यतिथि। मध्यप्रदेश के राज्यपाल द्वारा उद्घाटन

भूपाल की इस गणमान्य संगीत परिषद् के तत्त्वावधान में दिनांक २८ अगस्ट १९५७ को गांधी मेडिकल कॉलेज के हॉल में पं. भातखंडेजी की पुण्यतिथि भव्य संगीत आयोजन के साथ मनाई गयी। इसका उद्घाटन मध्यप्रदेश के राज्यपाल श्री. पाटसकर के कर-कमलों द्वारा हुआ। नगर के मंत्रीगण तथा अधिकारी, प्रतिष्ठित सज्जन इस कार्यक्रम में उपस्थित थे तथा आकाशवाणी भूपाल द्वारा यह कार्यक्रम प्रसारित किया गया।

इस समारोह में बाहर के एवं भूपाल के सभी कलाकार आमंत्रित किये गये थे। सर्वश्री. गंगाप्रसादजी पाठक (बम्बई) मेलसा, श्री. सप्तऋषी, श्री. सारोळकर—ग्वालियर, गौशालावाले—मेलसा तथा अनेक स्थानोंसे आये हुए कलाकारोंने इस समारोह में भाग लिया।

कार्यक्रमका आरंभ सरस्वती वंदना से हुआ। इसके बाद "गुरुजीका गीत" हुआ। इसके पश्चात् ऑर्केस्ट्रा वादन, श्री. मार्टिन का व्हायलीन वादन, श्री. कामळे का सरोद वादन, श्री. गौशालावाले का कंठ संगीत हुआ। इसके बाद श्री. राज्यपाल ने समारोह का उद्घाटन करके परिषद के कार्य की प्रशंसा की। परिषद के अध्यक्ष श्री. चंदवासकरजी ने पं. भातखंडे जी के जीवन पर प्रकाश डाला। राज्यपाल के भाषण के बाद प्रसिद्ध गायक श्री. गंगा प्रसादजी पाठक ने श्रोताओंको मंत्रमुग्ध कर दिया। श्री. सप्तऋषी एवं श्री. सारोळकर जी ने भी जनता पर रंग जमा दिया।

परिषद के कलाकारों में सर्वश्री. क्षीरसागर, नारायण वणकर, वसंतराव बसवापट्टणकर, रुईकर, कठाळे, मार्टिन, कामले, सौ. कालवीट इ. कलावंतों ने इस समारोह में भाग लिया।

स्थानीय कलाकारों के कार्यक्रम सुबह ६ बजे तक चलते रहे। अंत में परिषद के मंत्री श्री. भारती जी ने आभारप्रदर्शन करके 'वंदे मातरम्' के साथ और पं. भातखंडे जी की जयजयकार के साथ कार्यक्रम समाप्त हुआ।

राग बिन्द्रावनी सारंग – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. गजाननराव आयलवार, नागपूर.

(यह गीत स्व. पंडित विष्णु नारायण भातखंडेजी की पुण्य स्मृति में रचा है ।)

आवो सब मिल गावो चतुर गुन, सीस निवावो विष्णु चरन,
जिन नाद सागर की नांव सज दीन्ही ।
किस बिध गाऊँ तुम्हरे गान, तुमी सम तुम्ही हो और दूजो न,
सुजन, लाल, राज, 'मधुर' श्रुति भेद दियो संगीत उचारन ॥

स्थायी.

री	सा	म	री	प	म	नि॒	प	सां	–	(नि)सां	रीं	सांरीं	सांनि॒	पम	रीसा
आ	ऽ	वो	ऽ	स	ब	मि	ल	गा	ऽ	वो	च	तुऽ	रऽ	गुऽ	नऽ
०				३				×				२			
नि॒	सा	री	प	(म)री	–	सा	–	(म)री	म	प	नि॒	(त्रि)म	प,	नि	सां
सी	ऽ	स	नि	वा	ऽ	वो	ऽ	वि	ऽ	ष्णु	च	र	न,	जि	न
०				३				×				२			
(मं)रीं	मं	रीं	सां	–	नि॒नि॒	(म)पम	प	(प)सां	–	सां	री	(री)म	(म)री	–	सा
ना	ऽ	द	सा	ऽ	गऽ	रऽ	की	ना	ऽ	व	स	ज	दी	ऽ	न्ही
०				३				×				२			

अंतरा.

म	म	म	म	प	–	(प)नि॒	(म)प	(सां)नि	नि	सां	–	नि	सां	–	सां
कि	स	बि	ध	गा	ऽ	ऊँ	ऽ	तु	म्ह	रे	ऽ	ऽ	गा	ऽ	न
०				३				×				२			
(सां)नि	सां	(रीं)रीं	मं	(मं)रीं	रीं	सां	–	(सां)नि	सां	रीं	रीं	सांनि॒	प	नि॒	प
तु	मी	स	म	तु	म्ही	हो	ऽ	औ	ऽ	र	दू	ऽऽ	जो	ऽ	न
०				३				×				२			
म	प	प	(प)सां	–	सां	री	म	रीसा	री	(री)नि॒	सा	(म)री	म	प	नि॒
सु	ज	न	ला	ऽ	ल	रा	ऽ	जऽ	म	धु	र	श्रु	ति	भे	ऽ
०				३				×				२			
(त्रि)म	प	नि	सां	(मं)रीं	मं	रीं	–	सां	सां	पनि	सांरीं	सांनि॒	पम	रीसा	निसा
द	दि	यो	ऽ	सं	ऽ	गी	ऽ	त	उ	चाऽ	ऽऽ	ऽऽ	रऽ	नऽ	ऽऽ
०				३				×				२			

राग केदार – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिताः– श्री अमरेशचन्द्र चतुर्वेदी, लखनऊ.

तरपत हूँ दिन रात पिया बिन नैनन नीर झरे ।
मन बस गई मोरे साँवरी सूरत कब हूँ नाहिं टरे ॥

स्थायी

														नि	मं
मंप	धप	म	मग	प	—	पध	मंप	सां	—	सां,	प	सांनि	रींसां	ध	प
तऽ	रऽ	प	तऽ	हूँ	ऽ	दिऽ	नऽ	रा	ऽ	त,	पि	याऽ	ऽऽ	बि	न
३				×				२				०			
			मं	नि			नि	सा			मं				
म	—ग	प	म	सा	री	सा	सा	म	—ग	प	म	धप	मंप	धनि	सांध
नै	ऽऽ	न	न	नी	ऽ	र	झ	रे	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ
३				×				२				०			

अंतरा

मं								नि					नि		
प	प	नि	ध	सां	सां	निसां	निरीं	सां	—	मं	मं	—	सां	रीं	सां
म	न	ब	स	ग	ई	मोऽ	रेऽ	साँ	ऽ	व	रि	ऽ	सू	र	त
३				×				२				०			
सां	नि	नि		नि				नि			ध	प			
ध	ध	ध	—	मं	—	प	प	धनि	सांरीं	सांनि	निध	धप	मंप	मम	रीसा
क	ब	हूँ	ऽ	ना	ऽ	हिं	ट	रेऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ
३				×				२				०			

राग देस-भजन–त्रिताल (मध्यलय)

शब्दकार : भक्त कबीर

स्वरकार : श्री महादेवराव सामंत, काशी.

सत् गुरु हो महाराज मों पैं साँई रंग डारा ॥
सबद् की चोट लगी मोरे मन में, बेध गया तन सारा ।
औषधि मूल कछु नहीं लागे, क्या करे बैद् बिचारा ॥
सुर नर मुनिजन पीर औलिया, कोई न पावै पारा ।
साहब 'कबीर' सर्व रंग रंगिया, सब रंग से रंग न्यारा ॥

स्थायी

म	ग													ग	
री	री	म	प	सां	(सां)	नि़	पध	म	—	—	री	—	री	री	ग
स	त	गु	रु	हो	ऽ	ऽ	महा	रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ज	मों	ऽ
०				३				×				२			
			ग	म								ध		ग	
सा	(सा)	—	री	री	म	—	प	पध	नि़ध	प	—	म	ग	री	ग
पै	ऽ	ऽ	साँ	ई	रं	ऽ	ग	डाऽ	ऽऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	मों	ऽ
०				३				×				२			
			ग	म											
सा	(सा)	—	री	री	म	—	प	नि़	ध	प	—	—	—	—	—
पै	ऽ	ऽ	साँ	ई	रं	ऽ	ग	डा	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
०				३				×				२			

अंतरा–१

म	ग			सां								सां			
री	री	म	प	नि	—	नि	नि	सां	—	सां	सां	नि	सां	सां	—
स	ब	द्	की	चो	ऽ	ट	ल	गी	ऽ	मो	रे	म	न	में	ऽ
०				३				×				२			
सां															
नि	—	नि	नि	सां	—	सां	सां	निसां	रीं	नि़	ध	प	म	ग	री
बे	ऽ	ध	ग	या	ऽ	त	न	साऽ	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
०				३				×				२			
म										नि़		ध			
री	—	नि़	नि़	ध	—	ध	ध	सां	(सां)	ध	नि़	प	ध	प	—
औ	ऽ	ष	धि	मू	ऽ	ल	क	छु	ऽ	न	हिं	ला	ऽ	गे	ऽ
०				३				×				२			

सां		सां	सां											ग	
नि	–	नि	नि	सां	–	सां	सां	निसां	रींसां	नि॒	ध	प	म	री	ग
क्या	ऽ	क	रें	बैं	ऽ	द्	वि	चाऽ	ऽऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	मों	ऽ
०				३				×				२			
			ग												
सा	(सा)	–	री	री	म	–	प	पध	नि॒ध	प	–				
पैं	ऽ	ऽ	साँ	ई	रं	ऽ	ग	डाऽ	ऽऽ	रा	ऽ	इत्यादि स्थायी के अनुसार			
०				३				×							

अंतरा-२

						सां	सां	सां			सां		सां		
म	म	म	म	प	प	नि	नि	नि	सां	सां	नि	सां	नि	सां	–
सु	र	न	र	मु	नि	ज	न	पी	ऽ	र	औ	ऽ	लि	या	ऽ
०				३				×				२			
	सां			सां											
–	नि	नि	नि	नि	सां	सां	–	निसां	रीं	रीं	–	–	–	–	–
ऽ	को	ई	न	पा	ऽ	वै	ऽ	पाऽ	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ
०				३				×				२			
				सां						सां					
–	रींगं	रीं	गं	नि	नि	नि	सां	–	सां	नि	सां	निसां	रींसां	नि॒ध	प
ऽ	साऽ	ह	ब	क	बी	र	स	ऽ	वं	रं	ग	रंऽ	गीऽ	याऽ	ऽ
०				३				×				२			
														ग	
नि॒	ध	नि॒	प	सां	(सां)	नि॒	पध	मप	धप	म	ग	री	–	री	ग
स	ब	रं	ग	से	ऽ	ऽ	रंग	न्याऽ	ऽऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ	मों	ऽ
०				३				×				२			
			ग												
सा	(सा)	–	री	री	म	–	प	पध	नि॒ध	प	–				
पैं	ऽ	ऽ	साँ	ई	रं	ऽ	ग	डाऽ	ऽऽ	रा	ऽ	इत्यादि स्थायी के अनुसाद			
०				३				×							

राग कौंसीकान्हडा (मालकौंस अंग) – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : आचार्य चिदानन्द नगरकर, बम्बई.

नैना भरो कजरा सोहे, रसीली रंगीली पिया की
प्यारी, सुहावनी, मन मोहनी ।
अली माल सी लगत कारे कारे अलख तेहारे,
कपोलम पे छहराये, अत सुहाये, रसीली
रंगीली पियाकी प्यारी, सुहावनी, मन मोहनी ॥

स्थायी

नै

	म											सा			नि
प	प	—	मग	री	—	ग	म	ग	री	सा	सारी	नि	सा	—,	सा
ऽ	ना	ऽ	भऽ	रो	ऽ	ऽ	क	ज	रा	ऽ	सोऽ	हे	ऽ	ऽ,	र
३				×				२				०			
सा							म			ग		ग म			म
म	म	—	म	(म)	—	ग	ग	मनि	धनि	री	ग	पप	—	प,	ग
सी	ली	ऽ	रं	गी	ऽ	ली	पि	याऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	की,	प्या
३				×				२				०			
	नि			ग		नि	प			म		ग			नि
म	धनि	सां	सांनि	सां	—	ध	म	प	प	रीग	म	री	सारी	निसा,	सा
ऽ	रीऽ	ऽ	सुऽ	हा	ऽ	व	नी	म	न	मोऽ	ऽ	ह	नीऽ	ऽऽ,	नै
३				×				२				०			

अंतरा.

म
ग
अ

	नि							नि				सां			
म	धनि	सां	नि	सां	—	—	सां	सां	सांनि	ध	नि	गं	सां	—,	रीं
लि	माऽ	ऽ	ल	सी	ऽ	ऽ	ल	ग	तऽ	का	रे	का	रे	ऽ,	अ
३				×				०				०			
		गं								नि					म
रीं	रींगं	मं	रीं	सां	—	—	—	(सां)	—	ध	म	प	—	प,	ग
ल	खऽ	ऽ	ते	हा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	रे,	क
३				×				२				०			

म	नि	ध	म	ग	री	सा	सा	—,	सा	री	नि	सा	सा	—,	सा
पो	ल	न	पे	छ	ह	रा	ये	ऽ,	अ	त	सु	हा	ये	ऽ,	र
३				×				२				०			
म	म	—	म	(म)	—	ग	ग	मनि	धनि	री	ग	पप	—	प,	ग
सी	ली	ऽ	रं	गी	ऽ	ली	पि	याऽ	ऽऽ	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽ	की,	प्या
३				×				२				०			
म	धनि	सां	सांनि	सां	—	ध	म	प	प	रीग	म	री	सारी	निसा,	सा
ऽ	रीऽ	ऽ	सुऽ	हा	ऽ	व	नी	म	न	मोऽ	ऽ	ह	नीऽ	ऽऽ,	नै
३				×				२				०			

राग लंकदहन सारंग—मसीतखानी गत—त्रिताल

रचयिता : श्री. एम्. महेन्द्र, संगीत विशारद, हैदराबाद

स्थायी

मप
दिर

निध	निप	मप	गम	री	री	सा	निसा	निप	मप	नि	सा	निसा	रीम	री,	मप
दाऽ	दिर	दाऽ	राऽ	दा	दा	रा	दिर	दाऽ	दिर	दा	रा	दाऽ	दाऽ	रा,	दिर
३				×				२				०			

अंतरा

निसा
दिर

रीम	पप	गम	री	सा	रीम	पनि	सांरीं	निध	निप	गम	री	निसा	री	सा,	मप
दाऽ	दिर	दाऽ	रा	दा	दाऽ	राऽ	दिर	दाऽ	दिर	दाऽ	रा	दाऽ	दा	रा,	दिर
३				×				२				०			

राग अहीर भैरव – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़.

गोकुल की अहीरनियाँ भई बौरी,
रस रूप रागिनी सों हरि की।
मोहनी मूरत पर तन मन वार दियो,
घर आँगना कछु ना सुहावे सुन माधुरी
धुन बाँसुरी की ॥

स्थायी.

म प
गो

				म				ग				ग			
मग	रि॒	सा	रि॒	ग	म	म	म	रि॒	—	मप	मग	रि॒	—	सा,	म
कुल	की	ऽ	अ	ही	ऽ	र	नि	याँ	ऽ	भऽ	ईऽ	बौ	ऽ	री,	र
३				×				२				०			
	नि॒							ध				ग			
प	ध	नि॒	ध	प	—	ध	म	प	ध	ध	म	रि॒	सा	—	,मप
स	रू	ऽ	प	रा	ऽ	गि	नि	सों	ऽ	ह	रि	की	ऽ	ऽ	,गोऽ
३				×				२				०			

अंतरा

म
मो

	म														
म	री	—	म	प	—	प	—	—	—	प	—	—	प	—	,म
ह	नी	ऽ	मू	र	ऽ	त	ऽ	ऽ	ऽ	प	ऽ	ऽ	र	ऽ	,त
३				×				२				०			
				सां											प
म	प	—	ध	नि॒	—	—	—	ध	नि॒	ध	प	ध	प	—	,ध
न	म	ऽ	न	वा	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	र	ऽ	दि	यो	ऽ	,घ
३				×				२				०			
				ध			प					ग			नि॒
प	ध	—	म	प	ध	—	ध	म	(म)	—	म	रि॒	—	सा	,सा
र	आँ	ऽ	ग	ना	ऽ	ऽ	क	छु	ना	ऽ	सु	हा	ऽ	वे	,सु
३				×				२				०			
									ग						म
सा	मग	म	ग	म	—	—	म	म	रि॒	—	मप	मग	रि॒	सा,	प
न	माऽ	ऽ	धु	री	ऽ	ऽ	धु	न	बाँ	ऽ	सुऽ	रीऽ	की	ऽ,	गो
३				×				२				०			

राग मीयाँमल्हार-ध्रुपद-चौताल (विलंबित)

रचयिता : श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़

नाद बेद अमंपार, अत गम्भीर सागर, तामें एक तरन हार, तानसैन गुन बिस्तार ।
राग रीत गीत नीत, सुधबानी सुध मुद्रा, हरिदास तें पाये, रिझायो अकबर ॥
विद्या रतन गान विद्या, गान रतन राग रीत, ध्रुपद राग रीत रतन, गाये तानसैन रतन ॥
सर नवाऊँ चरन पर, नमो नगो बार बार, गुण निधान दीजो दान 'सुजन' को गुण अपार ॥

स्थायी

म	री	सा	नि़	(ध़)नि़	प़	म़	प़	निध़	(सा)नि़	सा	सा
ना	ऽ	द्	बे	ऽ	द्	अ	म्प	ऽऽ	म्पा	ऽ	र
×		०		२		०		३		४	
(ध़)नि़	(ध़)नि़	(ध़)नि़	(सा)नि़	सा	सा	(म)री	प	(म)गम	री	—	सा
अ	त	ग	म्भी	ऽ	र	सा	ऽ	ऽऽ	ग	ऽ	र
×		०		२		०		३		४	
म	री	री	प	—	प	(म)प	(ध)नि	(ध)नि	(सां)नि	सां	सां
ता	ऽ	में	ए	ऽ	क	त	र	न	हा	ऽ	र
×		०		२		०		३		४	
रीं	—	सां	नि	—	प	री	री	सा	निध़	निसा	सा
ता	ऽ	न	सै	ऽ	न	गु	न	बि	स्ताऽ	ऽऽ	र
×		०		२		०		३		४	

अंतरा

(म)प	—	प	(प)निध	निध	निध	(सां)नि	सां	सां	सां	—	सां
रा	ऽ	ग	रीऽ	ऽऽ	तऽ	गी	ऽ	त	नी	ऽ	त
×		०		२		०		३		४	
(सां)निध	निध	निध	(सां)नि	सां	सां	रीं	सां	—	(सां)ध	नि	प
सुऽ	धऽ	ऽऽ	बा	ऽ	नि	सु	ध	ऽ	मु	ऽ	द्रा
×		०		२		०		३		४	

म	म	री	प	—	प	(प)नि	मप	निध	(सां)नि	सां	सां
हु	रि	ऽ	दा	ऽ	स	तें	ऽऽ	ऽऽ	पा	ऽ	यो
×		०		२		०		३		४	
रीं	सां	(ध)नि	(म)प	निध	सां	(म)ग	(म)ग	म	री	—	सा
रि	झा	ऽ	यो	ऽऽ	ऽ	अ	क	ऽ	ब	ऽ	र
×		०		२		०		३		४	

संचारी

सा	सा	(ध)नि	(ध)नि	(ध)नि	(ध)नि	(ध)नि	(ध)नि	(ध)नि	नि	प	प
वि	द्या	ऽ	र	त	न	गा	ऽ	न	वि	ऽ	द्या
×		०		२		०		३		४	
(म)प	—	निध	(सां)नि	सां	सां	(नि)सां	—	सां	(ध)नि	(ध)नि	प
गा	ऽ	नऽ	र	त	न	रा	ऽ	ग	री	ऽ	त
×		०		२		०		३		४	
म	म	म	प	—	प	(प)सां	—	सां	(सां)ध	नि	प
ध्रु	प	द	रा	ऽ	ग	री	ऽ	त	र	त	न
×		०		२		०		३		४	
म	—	म	प	—	प	म	पनि	(म)ग	म	री	सा
गा	ऽ	ये	ता	ऽ	न	सै	ऽऽ	न	र	त	न
×		०		२		०		३		४	

आभोग

नि	नि	नि	सां	—	सां	निम	प	निध	(सां)नि	सां	सां
स	र	न	वा	ऽ	ॐ	चऽ	र	नऽ	प	ऽ	र
×		०		२		०		३		४	
(नि)सां	सां	—	सां	(मं)रीं	पं	(मं)गं	(मं)गं	मं	रीं	—	सां
न	मो	ऽ	न	मो	ऽ	बा	ऽ	र	बा	ऽ	र
×		०		२		०		३		४	
(मं)गं	(मं)गं	मं	रीं	—	सां	निम	प	निध	(सां)नि	सां	सां
गु	ण	नि	धा	ऽ	न	दीऽ	ऽ	जोऽ	दा	ऽ	न
×		०		२		०		३		४	

रीं	सां	सां	नि (ध)	नि	प	म	री	सा	निध	निसा	सा
सु	ज	न	को	ऽ	ऽ	गु	ण	अ	पाऽ	ऽऽ	र
×		०		२		०		३		४	

राग भटियार -- त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. भास्कर हरि गोडबोले, पूना.

भज मन राम नाम सुख धाम, पूरत तेरे सकल काम ।
'सिरिरंग' कहत काहे तू भटकत, अजहूँ सुमिर ले सीताराम ॥

स्थायी

	सा							प			प					
सा	ध	ध	—	प	म	—	म	ग	—	ग	ग	प	ग	री	सा	सा
भ	ज	म	ऽ	न	रा	ऽ	म	ना	ऽ	म	सु	ख	धा	ऽ	ऽ	म
	३				×				२				०			
	ध				सां											
	म॑	ध	सां	सां	नि	रीं	नि	ध	प	ध	नि	प	म	—	म,	सा
	पू	ऽ	र	त	ते	ऽ	रे	ऽ	ऽ	स	क	ल	का	ऽ	म,	भ
	३				×				२				०			

अंतरा

ग	नि							सां							
म॑	ध	सां	—	सांनि	रीं	सां	सां	नि	—	रीं	गं	रीं	रीं	सां	सां
सि	रि	रँ	ऽ	गऽ	क	ह	त	का	ऽ	हे	तू	भ	ट	क	त
३				×				२				०			
								म		प					
सां	सां	नि	ध	नि	प	म	—	प	—	ग	प	ग	री	सा,	सा
अ	ज	हुँ	सु	मि	र	ले	ऽ	सी	ऽ	ता	ऽ	रा	ऽ	म,	भ
३				×				२				०			

राग मालकौंस तराना – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. नारायण गणेश मोघे, दिल्ली.

स्थायी.

म		नि	सां				नि					म	म		
ग	म	ध	नि	सां	—	—सां	ध	नि	ध	म	म	ग	ग	म	सा
ता	रे	दा	नि	दी	ऽ	ऽम्	दी	ऽ	म्त	न	न	दे	रे	ऽ	ना
३				×				२				०			
		नि												म	म
—	सा	ध	नि	सा	म	—	म	—	म	म	म	मं	(म)	ग	ग
ऽ	ना	दिर	दिर	त	दी	ऽ	म्तो	ऽ	म्त	न	न	त	न	द्रे	द्रे
३				×				२				०			
	नि	सां		नि	नि							म	ग		
म	ध	नि	सां	सां	ध	—ध	नि	ध	म	ग	सा	ग	म	ग	सा
तुं	द्रे	द्रे	द्रे	त	दीं	ऽम्	ना	दिर	दिर	दिर	त	दा	रे	दा	नि
३				×				२				०			

अंतरा

	म					नि					नि				
म	ग	ग	ग	म	म	ध	नि	सां	सां	—	सां	—	सां	सां	सां
ना	दिर	दिर	दा	नि	तुं	दिर	दिर	दा	नि	ऽ	दीं	ऽ	म्त	न	न
०				३				×				२			
नि	नि							नि			नि				
ध	ध	नि	सां	गं	गं	सां	—सां	ध	नि	सां	ध	नि	ध	म	म
दिर	दिर	ता	रे	दा	नि	दी	ऽम्	धे	ते	ले	दी	ऽ	म्त	न	न
०				३				×				२			
	सां			मं	गं										
सां	मं	—	मं	गं	मं	गं	सां	सांसां	गंगं	निनि	सांसां	धध	निनि	धध	मम
धि	ल्लां	ऽ	तुं	दिर	दिर	दिर	दिर	धिर	धिर	नक	धिन	नक	तिर	किट	तक
०				३				×				२			
ग	म							सा						म	म
म	सां	—	नि	धध	मम	गग	सासा	नि	नि	सा	—सा	म	—	ग	ग
त	ध्डां	ऽ	धा	धिन	नक	तिर	किट	धा	ति	ध्डां	ऽनु	धा	ऽ	धा	ति
०				३				×				२			

		नि				नि									
म	—	ध	—	म	म	ध	—ध	धनि	सां	गं	सां	नि	ध	म	ग
न्धां	ऽ	न्धा	ऽ	धा	ति	ध्धा	ऽन्	धाऽ	ऽ	त	न	दे	रे	ना	त
०				३				×				२			
म	ग			म		नि	सां								
ग	म	ग	सा	ग	म	ध	नि								
दा	रे	दा	नि	ता	रे	दा	नि								
०				२											

इत्यादि स्थायी के अनुसार.

राग दुर्गा (बिलावल थाट) – धमार

रचयिता : श्री. मुकुंद विष्णु काळविंट, वाराणसी.

अब कैसे जाऊँ बिंद्राबन, गैल रोकत है कुंवर कान्ह ।
होरी को खेलैया, तक तक मारत रंग पिचकारी,
मुखपर मळत अबीर गुलाल ॥

स्थायी

	म	प	ध	सां	सां					री	म		
सा	री	म	प	ध	म	—	री	—	री	म	री	री	सा
अ	ब	कै	से	जा	ऽ	ऽ	ऊँ	ऽ	बिं	द्	रा	ब	न
३				×					२		०		
	म	प	ध	सां							रीं		
सा	री	म	प	ध	सां	—	रीं	ध	सां	ध	म	री	सा
गै	ल	रो	क	त	है	ऽ	कुं	व	ऽ	र	का	ऽ	न्ह
३				×					२		०		

अंतरा

	सां						सां						
म	प	ध	सां	सां	—	सां	ध	सां	रीं	सां	धसां	ध	म
हो	री	को	खे	लै	ऽ	या	त	क	त	क	माऽ	र	त
३				×					२		०		
मं	रीं			रीं		सां			म			म	
रीं	मं	रीं	सां	ध	सां	सां	ध	म	री	रीम	री	री	सा
रं	ग	पि	च	का	ऽ	री	मु	ख	प	रऽ	म	ल	त
३				×					२		०		
	म			सां									
सा	री	म	प	ध	सां	—	रीं	ध	सां	ध	म	री	सा
अ	बी	र	गु	ला	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ल
३				×					२		०		

राग खमाज – चतरंग – त्रिताल (मध्यलय)

रचयित्री : श्रीमती खोरशेद मुल्ला, बम्बई.

चतरंग रसभर गाये सुनाये, साचे सुरन सों सबको रिझाये,
महा गुननकी ये बात पाये। ना दिर दिर तों म्तनन तों म्तननन
तों म्तनन तों म्तनन तों म्तननन तों म्तदारे दानि तद्रे दानि।
उलट पुलट यूँ होते सुरन की, सां सां नि नि ध ध म ग म ध
निसांनिसां, निधमग, मधनिसांनिसां, धा किट तक धुम किट तक
धित्ताक् धित्ताक् धित्ताक्डान्धा, धित्ताक्डान्धा, धित्ताक्डान्धा ॥

स्थायी

ग	म	ग	म	प	प	नि	नि	सां	—	सां	रीं	नि	—	ध	—
च °	त	रं	ग	र ३	स	भ	र	गा × (म)	ऽ	ये	सु	ना २	ऽ	ये	ऽ
सां	—	नि	नि	ध	ध	प	—	ग	म	प	ध	ग	म	ग	—
सा °	ऽ	चे	सु	र ३	न	से	ऽ	स ×	ब	को	रि	झा २	ऽ	ये	ऽ
सा	ग	—	म	प	प	नि	—	नि	सां	—	रीं	नि	—	ध	—
म °	हा	ऽ	गु	न ३	न	की	ऽ	ये ×	बा	ऽ	त	पा २	ऽ	ये	ऽ

अंतरा.

म	नि	ध	नि	सां	नि	सां	सां	(नि) सां	—	सां	नि	सां	नि	सां	—सां
ना °	दिर	दिर	तो	म् ३	त	न	न	तो ×	ऽ	म्त	न	न २	न	तो	ऽम्
सां	गं	गं	मं	—गं	रीं	सां	सां	सां	—सां	सां	नि	सां	नि	सां	—सां
त °	न	न	तो	ऽम् ३	त	न	न	तो ×	ऽम्	त	न	न २	न	तो	ऽम्
नि	सां	—	रीं	नि	—	ध	—	(प) म	प	—	ध	(म) ग	म	ग	—
त °	दा	ऽ	रे	दा ३	ऽ	नि	ऽ	त ×	द्रे	ऽ	त	दा २	ऽ	नी	ऽ

प	ध	(म)ग	म	प	प	नि	नि	सां	—	सां	रीं	नि॒	—	ध	—
च	त	रं	ग	र	स	भ	र	गा	ऽ	ये	सु	ना	ऽ	ये	ऽ
०				३				×				२			

संचारी व आभोग

(म)ग	म	(नि॒)ध	नि	सां	नि	सां	—	नि	—	सां	रीं	नि॒	नि॒	ध	—
उ	ल	ट	पु	ल	ट	यूँ	ऽ	हो	ऽ	त	सु	र	न	की	ऽ
०				३				×				२			
सां	सां	नि॒	नि॒	ध	ध	म	ग	म	ध	—	नि	सां	—	नि	सां
०				३				×				२			
नि॒	ध	म	ग	म	ध	—	नि	सां	—	नि	सां	म	गग	मम	नि॒नि॒
												धा	किट	तक	धुम
०				३				×				२			
धध	निनि	सां	सां	—सां	नि	सां	—सां	नि	नि	सां	—नि	सां	—	नि	नि
किट	तक	धि	त्ता	ऽकू	धि	त्ता	ऽकू	धि	त्ता	क्डा	ऽनू	धा	ऽ	धि	त्ता
०				३				×				२			
सां	—नि	सां	—	नि	नि	सां	—नि	सां	—	—	—	प	ध	म	ग
क्डा	ऽनू	धा	ऽ	धि	त्ता	क्डा	ऽनू	धा	ऽ	ऽ	ऽ	हाँ	ऽ	मो	री
०				३				×				२			
ग	म	ग	म	प	प	नि	नि	सां	—	—	सां	प	प	नि	नि
च	त	रं	ग	र	स	भ	र	गा	ऽ	ऽ	ये	र	स	भ	र
०				३				×				२			
सां	—	—	सां	प	प	नि	नि	सां	—	सां	रीं	नि॒	—	ध	—
गा	ऽ	ऽ	ये	र	स	भ	र	गा	ऽ	ये	सु	ना	ऽ	ये	ऽ
०				३				×				२			

राग छायानट – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. अनन्त मनोहर जोशी, औंध

एरी मालनियाँ गुंद लावोरी, फुल हरवा साजन गर डारुंगी ।
चुन चुन कलियाँ दोना मरुवा, चंदन अरगजा अंग लगाऊँ,
पिथु संग हिलमिल नवेलरिया ॥

स्थायी.

															सा
														सा	सां
														ए	री
				ग											
—	सां	ध़	प	री	ग	म	प	म	ग	म	री	सा	—,	सां	सा
ऽ	मा	ल	नि	याँ	ऽ	गुं	द्	ला	ऽ	ऽ	वो	री	ऽ,	फु	ल
				३				×				२			
नि़	सा													नि़	सा
सा	म	री	—	सा	—	री	ग	म	प	मग	म	री	सा,	सा	सां
ह	र	वा	ऽ	सा	ऽ	ज	न	ग	र	डाऽ	ऽ	रुं	गी,	ए	री
०				३				×				२			

अंतरा

म		प												सां	
प	प	सां	सां	सां	सां	सां	—	सां	ध	सां	—	सांरीं	सांसां	ध	निप
चु	न	चु	न	क	लि	याँ	ऽ	दो	ऽ	ना	ऽ	मऽ	रुऽ	वा	ऽऽ
०				३				×				२			
		सां	मं											सां	
सां	सां	मं	मं	रीं	रीं	सां	—	सां	ध	सांसां	रीं	सांरीं	सांसां	ध	निप
चं	द	न	अ	र	ग	जा	ऽ	अं	ऽ	गऽ	ल	गाऽ	ऽऽ	ऽ	ऽऊँ
०				३				×				२			
म				सां				म						म	प
प	प	सां	सां	ध	ध	प	प	प	सांसां	रीं	सां	ध	प,	प	सां
पि	यु	सं	ग	हि	ल	मि	ल	न	वेऽ	ऽ	ल	रि	या,	ए	री
०				३				×				२			

राग सावनी (बिहाग अंग)--झपताल (त्रिताल)

रचयिता : स्व. काले खाँ साहेब 'सरसपिया'

संग्राहक : श्री. गुलाम रसूल खाँ, बडोदा.

ग्यान होत कछु जब कोऊ गुरुनकी सेवा करत है,
घटत निसादिन मन में ध्यान होत कछु ।
सरस थोरे दिननको या जगमाँ ही न करिये गुमान,
जो बुद्धिमान सो निरस सरस को गिनत एक समान होत कछु ॥

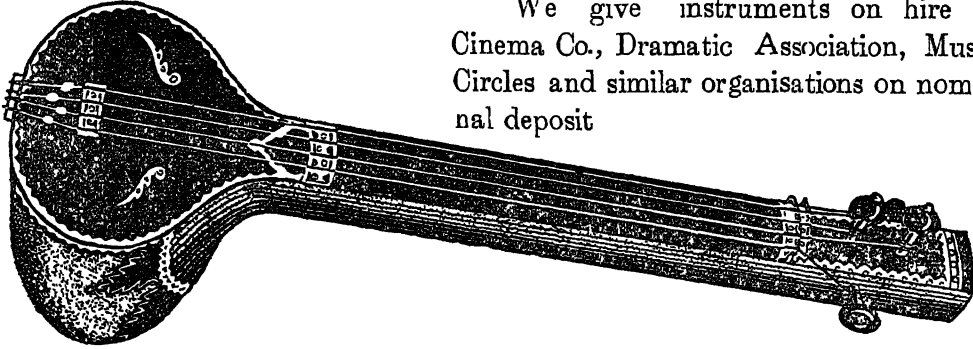
स्थायी

नि̣	ग						सा
सा ग	म प सां	प म	ग रीसा सा	ग ग	ग प म	ग री	नि̣ सा सा
ग्या ऽ	न ऽ हो	ऽ त	क ऽऽ छु	ज ब	को ऽ ऊ	गु रु	न ऽ की
×	२	०	३	×	२	०	३
				नि̣	ग		सां
नि̣ ध̣	नि̣ री सा	नि̣ ध̣	प̣ — —	सा सा	म ग म	प प	नि सां सां
से ऽ	वा ऽ क	र त	है ऽ ऽ	घ ट	त ऽ नि	स दि	न ऽ म
×	२	०	३	×	२	०	३
सां			नि सां नि	म म			
प नि	सां — मं	गं रीं	सां रीं सां	प ग	म प सां	प म	ग —री सा
न ऽ	में ऽ ध्या	ऽ ऽ	ऽ ऽ ऽ	ऽ ऽ	न ऽ हो	ऽ त	क ऽऽ छु
×	२	०	३	×	२	०	३

अंतरा

	सां	नि			सां		
प प	नि सां सां	सां सां	सां सां सां	नि ध	नि रीं सां	नि धप	निध सां नि
स र	स ऽ थो	रे दि	न न को	या ऽ	ज ऽ ग	मां ऽऽ	हीऽ ऽ न
×	२	०	३	×	२	०	३
	म				म		
प गरी	ग प म	ग री	सारी नि̣सा सा	ग —री	ग गप म	ग —री	सा — सा
क रिऽ	ये ऽ गु	मा ऽ	ऽऽ ऽऽ न	जो ऽऽ	बु ऽऽ द्धि	मा ऽऽ	न ऽ सो
×	२	०	३	×	२	०	३

नि	ग		सां				नि सां नि
सा सा	म ग म	प प	नि सां सां	प नि	सां सां मं	गं रीं	सां रीं सां
नि र	स ऽ स	र स	को ऽ गि	न त	ए क स	मा ऽ	ऽ ऽ ऽ
×	२	०	३	×	२	०	३
म म							
प ग	म प सां	प म	ग -री सा				
ऽ ऽ	न ऽ हो	ऽ त	क ऽऽ छु				
×	२	०	३				

[टीप : यह गीत, इसी राग में स्वर्गीय महबूब खाँ साहेब 'दरस पिया' द्वारा रचित 'जाने अक़्ल सब' इस गीत के उत्तर में रचा है ।—सम्पादक]

' पूर्णमेवावशिष्यते '

LAKSHYA SANGEET

(A Quarterly Journal devoted to Indian Music.)

Vol. 4.	DECEMBER 1957	No. 3

PUBLISHED BY
Shri CHIDANAND D. NAGARKAR,
Lakshya Sangeet Karyalay,
Hill View, Raghaoji Road, Bombay 26.

CONTENTS

English Section

Page

1. Purpose 47
2. The Art and Personality of Ustad Faiyaz Khan—by Dr. S. K. Chaubey, Lucknow. 48
3. Experiments In Orchestration of Indian Music—by D.T. Joshi, New Delhi. 55
4. Greek Sources of the System of Music Outlined in Bharata's Natya Shastra (C) Moorchhana-Jati-Aroha-Avaroha—by Robindralal Roy, Professor of Classical Music, Vishwa-Bharati University, Shantiniketan.... ... 57
5. The Concept of Rasa—by Shri. Jaideva Singh, New Delhi. 60
6. A Comparative Study of the Old Traditional Methods of Musical Training and the Modern Music Classes—by Shri S. N. Ratanjankar, Khairagarh. 63
7. News 67

PURPOSE

The famous moonlight sonata is a musician's painting. The Indian Raga-Ragini pictures are pieces of painters' music. Inspired by the quiet and calm surroundings of a moonlit night Bethovan the Great music maker translated the vision into musical cadences. The Indian painters of the middle ages seem to have caught the inspiration of music and painted the cadences of music into colours. Our latest Indian composers of Instrumental music are making efforts to translate visions into music. But at times these compositions appear to be counting too much upon the imagination of the listener. Music can create a certain quiet and calm, or a lively and jovial or again a rough and bustling atmosphere and put the listener into a corresponding mood. But to expect musical cadences to represent and the listener to see the details of a scene and the happenings in it would be like expecting him to walk on the surface of water. The sonata represents only a certain mood, a certain state of the mind. No detailed order of objects of the scene or sequence of events is indicated in it. The Raga Ragini paintings represent only a certain mood which the music seems to have created in the minds of the painters. The actual figures in them serve as only the medium just as the colours themselves of expression. The language of gesture of course has a Visual Vocabulary, so to say of its own, to indicate objects intended to be referred to in the gestures. Will music have an auditory vocabulary to indicate objects, for instance, a horse by neighing, a lion by roaring, a lightening by thundering, a bullockcart by a rattling sound and so forth. Will music be enriched by introducing such *realism in art* as it is called, to such an extent?

The Art and Personality of Ustad Faiyaz Khan

By

Dr. S. K. CHAUBEY, Lucknow.

EACH age has its great men who, somehow, sum up its impulses, idiosyncracies and contradictions. They represent their age very truly and in a manner, fashion it more and more after its own image. Such men are the representatives of their time and interpret its main tendencies very passionately. People rely on them for an authentic interptetation of their age. And it would be paradoxically correct to say that just as a particular period creates them, they also bring that period into being and build it up beautifully with their own hands.

On the other hand there are great men who are bound down to their age by their own spontaneous passion and humanity and yet in a deeper sense, they do not belong to it in a cringing slavish manner. Often, an age does not look beyond its nose and lives its insular existence with an islander's cheerfulness. Hence the idolatorous worship of an age and its achievements. There is no dearth of fake ivory towers of parochial genius of the dizzy heights of ephemeral glory and of spurious metal which passes as gold. Great men really belong to ages and generations. Inspite of their flesh and blood identification with their age, they surpass it, transcend it and belong to a large humanity and to generations which come and go.

Ustad Faiyaz Khan belonged to his age and embraced it passionately and yet he belonged to an infinitely more glorious past of our music and its traditions. The roots of Hindustani classical music are its traditions—traditions of a living music built up by generations of musicians, the exponents of style, technique and execution. It is impossible to think of classical music without the background of a living music which specialised in evolving the traditional *Gharana*-styles and which, at the hands of great masters, owed a never-failing allegiance to the *Shastras*. Deviations were natural and even indispensable to the advancement of art, but the character and genius of our music were not at all affected.

Indelible Stamp

The *gharanas* have played as vital role in the development of style, technique and interpretations. Each outstanding and recognised G*harana* left an indelible stamp on its musicians who transmitted the heritage to their descendants through generations of pupils and followers. One must recognise the great fact that all classical music that is sung and played today has come down to us through generations of these musicians. Any popular dissemination of music without a background of the traditions embodied in these illustrious families of musicians would fail to achieve success. While there is a great need for popularising the *Shastras*, I believe the greater need is to preserve at least, the remains of the music of the masters.

The Gwalior, Agra and Delhi G*haranas* have come to be recognised as pioneers of the *Khayal* style and also produced great musicians like Haddu Khan, Hassu Khan, Tanras Khan and Ghaghe Khuda Bux and in more recent times their illustrious descendants and pupils like Rahmat Khan, Alia Fattu of Patiala, Umrao Khan, Ghulam Abbas Khan and Nathhan Khan were known as great musicians. Ustad Faiyaz Khan was the ultimate flowering of the genius

of the Agra style. He summed up in himself the finest traditions of his *Gharana* and was its greatest exponent in recent times.

He was born at Sikandra near Agra and was initiated into the mysteries of music by his maternal grandfather. Ustad Ghulm Abbas Khan, son of the great Ghaghe Khuda Bux, an intimate friend and contemporary of Bairam Khan. He sat at the distinguished feet of his *nana*, his Guru and the old master who died at the incredible age of hundred and twenty, saw him mature into a master of the art. Ghulam Abbas Khan, not only imparted to him the authentic "Talim" but took him out on a pilgrimage of music, enabling him to visit centres of music and listen to the musicians of the time in whose company he sat and conferred. Such practical experience was necessary to complete his education in music.

Native Genius.

But in addition to training and practical experience, there was another happy circumstance which contributed so much to the added splendour of this rising star which moved like a veritable meteor. It was his native genius, an eternally intangible factor in the destinies of all great men. Here is a story which is neither aprocryphal nor idle anecdotal chatter but authentic in every sense of the word. There are half a dozen musicians in India today who would remember the incident. Youthful Faiyaz Khan in his twenties was present in a *Mehfil* at which the famous Ustad Mian Jan Khan, a pupil of the great Fateh Ali Khan of Patiala gave his music performance and sang his *khayal* in *Multani* in his own inimitable fashion. At every *Mehfil* he was an incalculable factor and it was no joke measuring one's strength against his. After he had finished amid loud applause, it was almost impossible for anyone to sing. For a moment young Faiyaz Khan hesitated and then he also sang his *Multani*, with his *Alap* and *Asthai* and *Antara*, reproducing first all what his senior comtemporary had sung and then interpreting the *Raga* superbly in his own style. It was an age of gentlemen-musicians, an age of honest praise and hearty recognition. The young Faiyaz Khan after his performance went into an adjoining room, perspiring. Mian Jan walked into that room and paid his generous tribute by saying to him; "How superb! You are a descendant of the masters of the art". Genius was on its onward march.

And then as years rolled by, he became a master of his art. It would take a book to describe the tale of his journey towards perfection and our space is limited, I come straight to the question. Why is Faiyaz Khan a great musician? In answering this question, one is inevitably drawn to the question of his art and personality. Those who are able to see classical music in the perspective of tradition and history, against the background of *Gharanas* will find it in an engaging study to analyse the greatness of Ustad Faiyaz Khan as an exponent of the *Khayal*-style. The Agra style was authentic and vigorous and had established bonds of kinship with the Gwalior style, a style enriched by the music of such giants as Haddu Khan and Hassu Khan,

Most Authentic

The Gwalior *Gharana* for many decades, was considered the most original and the most authentic of all the *Gharanas* of *khayal* singers, and was held in high esteem for evolving a style noted for its high technical excellence, vigour and superb rendering of *Asthai* and *Antara* the very life of a first-rate *khayai* style. Musicians treated the style with great reverence and found it difficult and inimitable.

The Agra style also had set much store by simplicity, dignity and restraint and with these classical virtues it combined a romantic expression both in feeling, language and accent. Though, its roots were classical, it was not straitlaced and Spartan in outlook but highly romantic in expression and interpretation. It combined in it the vigour and vitality of the Gwalior style with all its masculine stamp and

the choice features of its own genius—the genius of composition and rendering of musical phrasing and creative interpretation.

The Delhi *Gharana*, another contemporary school was on the decline after the death of Tanras Khan, its great pioneer and originator. His descendants Umrao Khan. Zahur Khan and Shabbhu Khan were only individually great but they were, probably, not endowed with genius that not only endures but recreates and multiplies itself. A fashionating style which has now fallen on evil days.

The Agra style lived and endured and in the recent years, it found its greatest exponent in Ustad Faiyaz Khan. As a *khayal*-singer, he interpreted the compositions of this *Gharana* as no one else did before. His compositions in the "*Kauwal Bacha*" style were unrivalled. And we know that the *Gharana* produced a number of musicians and composers, men like Ghulam Abbas Khan, Kallan Khan, Nathan Khan, Mahboob Khan, Puttan Khan, Mohammad Khan, Abdulla :Khan, and others. They were individually great no doubt. But he lent it his own magic touch, his own miracle performing power. He has been a torch-bearer who has brought the heritage of his music into lime-light, inspiring dozens of musicians in dozenes of ways.

Hardly two years have passed since he died. His average listeners have never seen him in the historical perspective but they have seen him and heard him sing and they know that he moved their bodies and souls. All great music is non-controversial in essence and it cannot be reduced to a mere drawing-room discussion That he was the greatest and the most popular exponent of the *khayal* style of the present time would only be labelled as a 'style platitude by posterity. The fact is so universally accepted by all who understand classical music and its finer interpretation that it need not be repeated.

Khayal Exponent.

I call him the greatest *khayal* exponent of the first half of this century and leave it to posterity to pronounce the final judgment fifty years later. For instance, no exponent of the khayal style was so deeply steeped in the traditions of *Dhrupad*, *Hori* and *Alap* as he was, and it was a delight to listen to him. I am convinced that a musician who has no correct conception of a *Raga*, can never do justice to it in *Alap*. And probably the best way to judge the knowledge and accuracy of a musician is to listen to his *Alap* if he knows at all how to render it. But, again it is not only the accuracy of a *Raga* according to the *Shastras* that counts, but something infinitely more important. I call it the imaginative rendering of *Alap* which alone leads a musician to a creative understanding of the *Raga*.

The great *Ustad* was the only *khayal* exponent who could musically give the creative interpretation of a *Raga* through the technique of *Alap*. He resisted the temptation of reducing his *Alap* to dissection, a pastime which even some of our wellknown exponents have always resorted with a pathological curiosity. He handled no surgeon's knife, and did not murder to dissect. His *Raga-Alap* was a living picture and to it he never applied any Victorian pieaties of dead grammar. One never saw the grammarian's tools in his hands.

That is why, he did not only construct or build up a *Raga* but created it and brought it into being till it pulsated with life and personality. The result was no more work, but deed, something which had a kind of everlasting touch. Also he never advocated mere classical precission and purity for their own sake. He never succumbed to the fatal temptation of intellectualising his music to the exclusion of its imaginative rendering. With him intellect was no olympian tyrant but something which pulsated with feeling. He gave intellect the tremulous shake of feeling not for sheer emotional effect but for making his music consistently and effectively emotional and imaginative to serve a higher purpose of art. Hence his *Raga* was not only picturesque and even colourful, but a living picture, a pulsating being

and blood reality, a presence which touched us and moved us.

It is exploration of *Raga* personality which enabled him to understand the spirit of music. Like a painter who lends life to the mute canvas, like a poet who makes his line a speaking image and like a sculptor who makes marble sentient with life, he also made a *Raga* live like a being. But his material were limited and intangible and his tools were different. In his case the human voice reproduced combinations and sequences of notes–*Swaras*, the etherel entities which only partially submit to the conquest of works. They defy all material shaping, all corporeal imprisonment till the musician makes them articulate with life. And so words become flesh and ideas begin to have " hands and feet ".

Burning Passion.

It was this burning passion and love for a *Raga* which enabled him to visualise it for us in its full-blooded personality with its sentient being. He gave it a language of his own and when it spoke, it moved us to tears and also moved us with joy. But more miracles were wrought when he explored the inner regions of feeling, when he unravelled to us a vast range of emotions which included pathos, sadness and detachment. How amazingly he could travel from the colourful and the romantic to the sombre and the pathetic and then again to the realm of fancy and conceit, of youthful abandonment leisurely artlessness ! His renderings of *Jaijaiwanti, Darbari, Todi Puria, Ramkali, Jaunpuri, Kafi, Pilu Khamaj, Jogia, Chaita-Gauri, Sohoni, Paraj* and *Bhairavi* were superb in this respect.

Often, he would say : " One must play with *Raga* with a lover's passion and not render it a cripple by inflicting on it the hammer-blows of a mechanical technique and also by a sorry exhibition of vocal acrobatics." He had no sympathy with mere acrobats and he always said ; " One does not have to fight a duel with a *Raga*. One does not have to treat it with a wrestler's vanity and pride. One must learn to love it, to pay court to it like a cavalier and then only a musician can tell the story of love and grief, of joy and separation, of laughter and tears. This passion, this love-play alone enables us to know the secrets of a *Raga*. Music should please and move." Thus his art lay in exploring and interpreting pleasurable emotions. And just as he loved their white heat and fresh romantic flavour he also loved them in their tranquillity and repose looking at them with a phylosophic calm tinged with a melancholy that spoke more of detachment than depression.

His Simplicity

With no other musician simplicity in art was so much an index of the universality of appeal. There are musicians whose music is very often, something like a cerebral acrostic. There are others who reduce it to dead mathematics ond sing in a style which is a negation of the *Khyal*-style. His tastes were different, while others were busy making their music obscure and difficult, rare and unintelligible, he knew that the highest art lay in simplicity and spontaniety. Thus when he applied his imagination to his theme, he not only created Illusion out of reality but also produced in his listeners, as if by witchcraft, a willing suspension of disbelief. He held his listeners in suspense, preparing them for surprise and for something unforseeable and pleasant. And the way he sang the notes of a *Raga* and built up its theme seemed not the work of a mortal. Surely, he learnt it from the *Gandharvas* of the past.

The same sense of values was seen operating in his *Tans* and *Bol Tans*. He lent them dignity, accuracy and an imaginative propriety and never overdid them either as a means of embellishment or as something like a fitting peroration. His *Tans* were almost impossible and there is no second Faiyaz Khan to reproduce their *gamak*, their skill, their total effect of manly dignity and also to remind us of the giants of the past. His *Bol Tans* were

untranslatable, almost incapable of reproduction and very often, the *Tabla* player met his Waterloo in them. But all this happened in an atmosphere of cheerful cordiality.

But he could not have wrought all this magic without putting *words* to their highest and most artistic use. I have yet to come across another musician who would surpass him or even come to his standard in pronouncing the words of his music so correctly, so artistically and so musically, exploiting the wealth and imagery, grace and diction of *Braj Bhasha* in which most of our *Hindustani* classical music has been composed and written. We cannot forget the fact that Agra, Mathura and Atrauli where he moved and lived in his early life, belong to the *Braj Bhasha* zone. His illustrious father-in-law Mahboob Khan "Daras" of Atrauli was a great composer and some of his compositions have not been equalled by any written by others. His compositions in "*Anandi*" and "*Jog*" are the only ones sung by all musicians of all *Gharanas*. He is universally known as "Daras Piya". "Saras Piya", another relation who lived in Mathura and later retired as a recluse, was another, well known composer. Ustad Faiyaz Khan's rendering of his composition in Paraj ("*Man Mohan Brij Ko Rasiya*") is already very famous. Some of his own compositions have now become famous.

Correct Accent.

Both, on account of his early upbringing and his natural love for correct and artistic accent, he cultivated a fine pronounciation of the words of *Braj Bhasha*. He rightly set much store by this artistic virtue because he knew people blamed musicians for pronouncing words incorrectly, inartistically and indistinctly, thus obscuring the meaning of their theme. He made full use of the words and reproduced them in their natural grace and flexibility, in their correct, native accent and folk intonation. And his was the only correct and artistic way of pronouncing *Braj Bhasha* because he could manage an accent which was natural and unsophisticated despite the demands of technical art. His words not only clothed his feelings and ideas but also unravelled the secrets of his theme. With words again he entered into a playful activity, an aesthetic partnership and that is why, he reproduced their rhythm, their dance, their fun, their vitality, their calmness, their sorrow, their joy in keeping with the artistic needs of his exposition. He loved them with a lover's passion and exploited their innocence and experience to give them a longer life. Unlike those musicians who strangle and butcher their words, who mispronounce and mangle them, he made the best use of them knowing very well that they too have a life of their own.

I call him not only the greatest *khayl*-singer but also the greatest musician of our time. And I have reasons. He was a born *khayl*-singer but he could do wonders in *Alap* and *Hori*. He could also render *Tappa* in its most characteristic form and with flawless grace. Those who heard him sing *Thumri* and *Dadra* at select gatherings, know how wonderfully he sang them. He reminded us of his young salad days, his halcyon days of youth in Calcutta when he sat in the company of Malka, Mozzuddin and Bhaiyaji. He often told me that there was no one to beat Malka in the renderings of *Bhairvi*. She was great that way. The same great Malka who had then aged and settled down as an obscure citizen in Calcutta, one day telephoned a friend (with whom the great *Ustad* was spending a little time) to reserve for her a seat at the Calcutta Music Conference so that she might be able to see and hear Faiyaz Khan once more. The invisible Malka came, stayed and was once more conquered and bewitched by his music. This happened several years ago in Calcutta and I cannot forget how the incident at that time helped me to link him up with his glorious past.

Older Tradition.

Then there was the great Mozzuddin, the greatest exponent of *Thumbri* in modern times

and a pupil of Bhaiyaji, a prince by birth but also a prince among harmonium-players, who played harmonium most wonderfully and gave it a status of which it has now been deprived because of our puritanical zeal. The youthful Faiyaz Khan sat in their company and cultivated an amazing mastery over the *Thumri* style. He sang his *Dadra* equally superbly. His renderings of *Ghazals* belonged to the older, classical tradition and interpreted them very imaginatively. We have some records of them and they remind us of his style.

Why I have mentioned all this is to stress the point that these popular styles are part and parcel of the traditions of our music and that no puritan's ban should be placed on them by those who claim to be purists and think of music in terms of highbrow and lowbrow varieties. We cannot divide and rule. Classical and popular styles (of this variety) have to be integrated into a common tradition. I can still conjure up the occasions on which he said with vehemence; "It is not a child's play to sing a *Thumri* or a *Ghazal*. Their essence is "*Bol*" or artistic pronounciation of words. There should be no repetition. One must be original and imaginative." And then he would hum and even sing for illustration and we would sit spell-bound.

And his voice, what a marvel it was! It was just the voice which could reproduce the graces and niceties of the *khyal* style. Rich, masculine, sonorous, trembling with emotion that touched the very chords of the human heart a voice capable of a thousand nuances and shades, moods and fancies, turns and twists. He could put it to any use. From his voice one could judge the character of his music, rich, abounding, and multiplying but also imaginative, emotional and effective. There are voices feminine and high-pitched, running in frenzy to the third octave to record their range. His voice hardly went beyond the *gandhar* of the third *saptak*, but as it travelled over its own range, it performed miracles, especially when it descended into the depths of the *mandra saptak*. It was surely the voice of a superman. Such voices are rare. Only a Paul Robson would be gifted with such a voice.

Fast Range Of Moods

I have called him the greatest musician of the modern time because his range of moods was vast and because he had mastered most of the current and acceptable styles of music, whether classical or popular (of course, minus film music), and could do them full justice, not only with a technical fineness but with imagination and feeling. He converted base metal into gold and upheld the theory that even a *Dadra* should receive the tearful attention of an imaginative musician who can pour over it all his art and feeling and make it appear a masterpiece. That is why, nature made him a maker of music, a conjurer who tricked our listening selves into an emotional experience which lasted. He never exploited emotions and never resorted to stage trickeries and histrionics. His music was robust, virile and self-assertive and on it was found the stamp of his masterful personality.

"Style is the man" could be aptly applied to him. Even if he were not a musician, he would have been famous as a gentleman. Cardinal Newman's famous definition of a gentleman could be very fittingly applied to him. He had no ear for gossip and slander. He hurt no man's feelings and did not enter into any controversy. Generous and magnanimous by nature, he was appreciative of the merits of the lesser fry. His paternal solicitude for his pupils was actuated by love and selflessness. He fed and clothed some of his pupils for years. He was kind and tender-hearted, cheerful and gay with a youthful energy, but also calm and dignified, a man who listened more and talked less, an admirable teacher and a warm-hearted friend. People dare not do or say anything uncomely in his presence.

I have seen people from all walks of life, drawn by his magnetic personality. Even in his sixties, he was a handsome figure who outshone others in company. Just as he loved to give

first-rate music, he loved all good things of life-warmth friendship, kindness and contentment. The educated and cultured were drawn by his natural suavity and politeness, culture and self-effacing humility. He could be singled out in any company. He carried with him the atmoshere of a Moghul Court. As long as he lived, he was mobbed and lionized but he never fell a prey to cheap publicity and empty praise. The like of him will not be born again. He was the last of the race of giants. And as I sit and write about him, his genius baffles and defies my mind. He is so close to me and yet he is so remote, so immeasurable, so unanalysable. He was a gift, a national asset and yet he was much more than this. He was a great musician, a grand man, a colourful dynamic personality whose life itself was a piece of art. And as time widens the gulf between the noble dead and the hopeful living, he stands out as a beacon-light, a bulwork of genius and tradition whose inspiration will not be wasted even on the most synical among us. The painter of pathos and joy has taught me to remember him by his exquisite rendering of words which ever haunt: "*Daiya Kahan gae we log?*".

Experiments In Orchestration Of Indian Music

By

Shri. D. T. JOSHI, New Delhi.

IN India, the term 'orchestra' is losely applied to a group of instrumentalists playing together a given piece of music. This is hardly a satisfying definition, for 'orchestra' is not just an instrumental ensemble, but something more. From its Greek origin, when the word stood for the portion of the theatre between the auditorium and the stage, it has acquired a different connotation today. In its present usage, an orchestra constitutes a band of instrumentalists playing instrumental or symphonic music under a conductor.

The orchestra, thus, is of Western origin. It was during the time of Mozart and Haydn, that the essential features of the orchestra began to be standardised. Since then, it has made rapid strides and has considerably grown in size. Experiments in orchestration had been conducted by Bach and his contemporary Handel. Bach, in particular, showed great insight in the choice of instruments which aried from one composition to another.

The full utilisation of tone, colour and timbre of the instrumental groups and a well defined balance of force in the orchestra came a little later. The evolution of wood-wind, brass and percussion led to an increase in the size of the orchestra. A full symphony orchestra today consists of over a hundred players with distinct string, wind and percussion groups.

Until recently, the orchestra, as it is understood in the West, was quite foreign to Indian music, although a combined instrumental group was not unknwn in India. In ancient architectural ruins we do come across scenes depicting groups of musicians playing different instruments of the string, wind and percussion variety. We also have evidence of the existence of some kind of ensemble during the Gupta period. It is said that a band of instrumentalists was in attendance whenever the royal party went out on excursions. Later during the Muslim sovereignty, the '*Naubat*' gained

popularity and was an important feature of every festive or ceremonial occasion. In recent years laudable attempts at the formation of an Indian orchestra on purely melodic lines were made by some of our noted instrumentalists. Ustad Allauddin Khan, as the leader of the Maihar Band, did some pioneering work in this direction. Boral, Timir Baran and Shirali, to name only a few, have also made valuable contributions to the popularity of orchestral music. The Indian 'talkies' saw the birth of a new kind of orchestra which visibly betrayed the influence of the Western Jazz. To give orchestral support to film songs, foreign instruments, hitherto taboo in Indian music, began to be used with impunity.

The greatest difficulty arises in the formation of an Indian orchestra when we take into account the essentially individualistic nature of our music. The orchestra offers no room for individual improvisation. It calls for absolute team spirit and discipline. The success of the orchestra depends on the concerted effort of the entire group of instrumentalists. Uniform blowing of wind instruments, uniform plucking and bowing of the strings and thumping of the percussions are absolutely necessary. Moreover, harmonic and contrapuntal devices employed in the Western orchestras often run counter to the musical traditions of our county. We cannot possibly introduce harmony in our orchestral compositions without jeopardising the basically melodic charater of Indian music.

The modern orchestra consists of several groups of instruments, each of which has a distinct tonal colour. It is the task of the conductor to assign different pieces from the orchestral composition to the various groups or a particular instrument of a group at suitable intervals. This he can do only after he has taken into account the over-all tonal quantity and effect of each group of instruments. Even if the orchestra is based on some classical *raga*, its different parts *sthai* and *antara* or *pallavi* and *anupallavi* can be assigned, if necessary, to different instrumental groups. Indeed, the judicious selection of an instrument or a group of instruments for a particular piece of music is a difficult task which only a seasoned conductor can make. In Indian orchestral music today we find a far greater use of bowed instruments perhaps to lend a kind of melodic fullness to the piece.

Although the different stations of All India Radio had been broadcasting orchestral music for a long time, these attempts, for want of resources and material, did not satisfy the requirements of a modern orchestra. Some years ago, two separate orchestral units were set up in the External Services Division of AIR and functioned independently under Ravi Shankar and T. K. Jayarama Iyer. In 1952 the two units were amalgamated and taken over by the Delhi Station of AIR. The combined units have been broadcasting selected compositions under the name of the National Orchestra or AIR Vadya Vrinda. This is perhaps the only Indian ensemble that roughly approximates to the proportions of a modern Western Chamber Orchestra.

Most of the orchestral compositions are attributed to T. K. Jayarama Iyer and Ravi Shankar. Musicians of the eminence of Panna Lal Ghosh and Emani Shankar Shastri have also some excellent compositions to their credit. It will thus be seen that AIR's conductors form a galaxy of distinguished musicians, steeped in the highest traditions of Indian music and yet not shy of new experiments.

The National Orchestra, which broadcasts periodically, consists both of North Indian and Karnatak musicians. Its strength varies from about 22 to 28 members according to the requirements of a particular piece. Of the many special compositions, the Ritu Sangeet and the Rajsuya deserve particular mention. In addition to the National Orchestra, items of Hindustani and Karnatak music are also broadcast with the help of smaller groups of North Indian and South Indian musicians.

As far as possible, every care is taken to maintain a judicious balance of forces so that

no group of instruments suffers at the hands of another group. The strings – about 15 in number and all bowed – form the mainstay of the orchestra. But for two Sarods, no plucked instruments were used till recently, though occasionally instruments like the Veena, Gottuvadyam and Vichitra Veena are included to lend colour and force to the orchestra. The orchestra employs no brass and the woodwind consists of two flutes and occassionally a clarionet. All the important percussions – the Tabla, the Mridangam, the Kanjira and the Dholak – are included.

In this combination of Western and Indian instruments, every care is taken to see that the compositions retain their Indian character. The Indian instruments lend a peculiar suppleness to their Western counterparts and the combined effect is at once pleasing and arresting.

As far as possible, the orchestra uses absolute pitch. All the members play from music. Scores are duplicated in English and Tamil. Part writing is used, but no harmony is attempted. The percussion instruments provide a kind of contrapuntal rhythm. Judging from the progress made by the National Orchestra in the course of a few years, it can be safely said that it has a future. The conductors are encouraged to try their hand at all such media of expression as have generally remained unexplored. Foreign visitors have spoken highly of some of their attempts. What remains now is the setting up of a uniform notation which can be understood by all the members of the orchestra. Standard methods of conducting will have to be adopted which may include the use of the left hand for indicating entries, etc. Instead of orchestrating set musical themes, which may not be suitable for orchestral rendering, the conductors will have to cultivate the habit of writing music in terms of instruments and groups of instruments.

AIR has embarked upon a new venture. A good deal of spadework has already been done and the immense potentialities of the Indian orchestra have been recognised. If AIR's achievement in this direction is any indication, it should soon be possible for the Vadya Vrinda to hold its own against any fair-sized Western orchestra. Its success, however, will largely depend on the encouraging response from those for whom it is meant.

(by courtesy of A. I. R.)

Greek Sources of the System of Music Outlined in Bharata's Natya Shastra (C) Murchhana--Jati--Aroha--Avaroha

By

Shri. ROBINDRALAL ROY, Vishwa-Bharati, Shantiniketan.

IT is easy to see that conception of *Aroha-Avaroha* is inseparably connected with the ideas of *Murchhana* and *Jati* and nothing else has so seriously hampered our present procedures in *Raga* development and musical composition.

The first important point regarding passages over a series of tones arranged in order of pitch upwards and downwards will not occur to a vocalist particularly such vocalists as are concerned with tunes. But this will occur easily to a player on the harp family of instruments where strings are arranged in a series of decreasing lengths for these strings when plucked in succession will give *Murchhanas*.

with a very poor musical effect though they may create a pleasant sensation for the musically undeveloped mind and ear. To get a tune an entirely different way of thinking is needed and as we have seen in our previous discussion tunes are invariably made by combining acoustic relationships of tones somewhat distant from each other. And this is not enough : in a tune (*Dhun*) there are complex movements. For instance, Sa Re Ga Re Sa, or Sa Re Ga Ma Ga Re Sa and so on will not give a tune. But Sa Re Ga Sa is part of a tune, Sa Re Ma Ga, Sa Re Ga Sa : is a tune. Even with three notes : Sa Re Sa Ga Re Ga Sa Re Ga Sa : we have a tune. And in each good tune the transition in thirds (*Gandhara-Bhava*) is of great importance as we have seen already.

We may remember in this connection that *Vedic* music was concerned with tunes and as many as eight thousand tunes were named according to accepted authorities. Even now our so called folk-tunes cover only a part of an octave and yet give very good tunes which can be and are easily developed into elaborate *Ragas*. Thus we can see the idea of *Murchhana* or *Aroha-Avaroha* is at cross purposes with the idea of tunes, and the effort to classify *Ragas* according to ascent and descent and the names of *Jatis* (such as *Odava-Sampurna, Sampurna-Shadava* etc.) miserably fail in indicating the movements of a *Raga* and do the additional harm of mechanising our compositions whose movements thus need to be restricted by rules of *Aroha-Avaroha* imported from abroad and without any possibility of application to good tunes.

Now when we analyse a number of compositions in the same *Raga* composed within the last two or three hundred years we can easily see that such rules were entirely ignored by composers. For instance, take the most well known *Raga Des* whose *Aroha-Avaroha* are recognised to be Sa Re Ma Pa Ni Sā, Sā *Ni* Dha Pa Ma Ga Re Sa. But in compositions we have Re Ga Ma Pa, Pa Dha Ni Sā, Ma Pa Dha Sā and so forth, and the most significant form is indicated by Ma Ga Re Ga Sa. In *Bilawal*, (*Alhaiya*) we have the same history: Re Ga Pa and Ga Ma Pa are both useful and common, as are Dha Ni Sā and Ni Dha Sā, Sā Dha Pa, Sā Ni Dha Pa, Sā Dha *Ni* Pa, Sā Ni Dha *Ni* Dha Pa etc. all falsifying any rule of *Aroha-Avaroha*. In fact these tunes are beautifully made out of the relationship of thirds (*Gāndhara-Bhāva*) which cannot be brought under rules based on tonal and semitonal successive intervals.

It is probable that these departures from imaginary rules of the *Ragas* were explained away by the ideas of *Abirbhava* and *Tirobhava* in *Alapti* at a later stage. The idea of a *Vivadi swara* is a similar mechanical explanation of a procedure that comes spontaneously from *Gandhara-bhava* as *Ni* Pa in *Bilawal* or *Keder* (*Ni* being now regarded as *Vivadi*). This mechanical conception did not do great harm so long as musicians were ignorant of grammar but now some of them are playing musical scales instead of tunes and sometimes *introducing new scale as Ragas*. If we at all think of scales we have now to discard completely the idea of *Shadja* and *Madhyama Gramas* and understand the principle of the *Gandhara Grama* or at least the importance of *Gandhara-bhava* due to which only we have got good tunes or musical phrases accepted as central themes of *Ragas* as we have already seen.

It is not thus difficult to see that computations made of the possible number of *Ragas* on the *Jati* principle are not comparable to the number of existing *Ragas* which have aesthetic appeal. The number of the former is 34,848 the basic *Ragas* are about Fifty and with variations we have scarcely 200. This alone shows the inapplicability of the *Jati-principle* in understanding *Ragas*. or making new compositions.

While the *Jati* has misled us from the basic structure of the *Ragas* the *Murchhana* principle has introduced a wooden headed

kind of music that delights in sweeping scale movements up and down to octaves with occasional ambition to cover three. And the dexterity and speed of this movement often decides the excellence of musicians who have no sense of tune and phrasing. Things were not so bad thirty years ago when '*Aroha-Avaroha*' did not make its menacing appearance through printed literature. Unless we discard all rules based on the systems of the *Sanskrit Shastras* since *Bharata* we shall cease to have beautiful compositions.

Concluding this discussion on *Bharata's Natya Shastra* we may say a few more words on the vexed question of *Shruti*. There is no doubt about the fact that a good musician means to produce pitches of tones characteristic of *Ragas*; for instance, the *Dhaivata* in *Deshi* or *Lalit*, or *Purvi*, or *Marva* has its characteristic flavour but this has nothing to do with the twenty-two *shrutis* that arose out of cycles of fifths and fourths borrowed from Pythagoras, each eleven in number. The characteristic pitches of the *Shrutis* arise out of phraseology or the characteristic combination of notes and naturally *shrutis* are determined by this immediate relationship : this was the view held by Pandit Bhatkbande.

This is immediately demonstrated by say to different phrases of the *Raga Bhimpalasi*, In Ma Pa *Ni* Dha Pa we have a Ni related to Sa, dragged upwards. The former Ni is lower than the latter which is oscillating (this oscillation is absolutely necessary for *Bhimpalāsi*) but we could not fix that pitch as a particular number of vibrations. Every good musician will be able to show the difference but he will not be able to produce the same varieties of Ni measured by a number of vibrations. My own idea is that *Shrutis* generally follow *Gandara-bhava* due to the stress laid on this kind of relationship in all *Ragas* but in such combinations that are not within the scope of thirds the *shruti* takes a different character or size according to the phrase concerned.

Generally speaking there are two kinds or sets of tones used in our music : those that are ideally fixed by laws of acoustics such as Sa and Pa fixed by strings, Ga as upper partial of *Mandra* Sa, Re as upper partial of *Mandra* Pa which also gives Ni, Ma is also given by a fixed string when so desired giving Dha. Thus the tones of fixed value are Sa, Re, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, Sā, which give us the *Shuddha Swaras* of the *Bilawal* scale. The *vikrita swaras* are almost always oscillating and change their pitch according to the phrases concerned, and hence characterise *Ragas* indicated by these phrases. The *Komal* Re of *Bhairava* is lower than that of *Shree* because of different phrases in which they occur, and similar instances are *teevra* Dha in *Marva* and *Puriya*, *Komal* Ga in *Kafi*, *Bageshri*, *Mallara* and *Kanadas* and so forth. Thus the fixed pitches of twenty two *shrutis* can have no application to our music either for *shuddha* or *vikrita swaras*.

The most important difference between the *Hindusthani* and *Carnatic* systems now is that the *Carnatic* system bases its *Raga* structure on *Aroha Avaroha* only, discarding the idea of characteristic phrases for *Ragas*, and this makes music inevitably mechanical in line with the ideas introduced by the *Bharata's Natya-shastra*. Though Pundit Bhatkhande tried to classify *Hindusthani Ragas* on almost the same principles of basic scales and *aroha-avaroha* his most important contribution to northern grammar was the identification of characteristic phrases which he called *Pakad* and *Chalan*. This was not considered or realised by any grammarian before him. The idea itself however is quite old and is indicated in the word *Sthāya* and is treated in connection with *Sthāya-varga* in *Sangeet Ratnakar*. But the features of *Ragas* (*avayava, sthaya* or limb) were first identified by Pundit Bhatkhande in almost all *Ragas* sung to this day by musicians. The building up of *Ragas* on the basis of these features gives us possibilities of structural beauty and model variations entirely beyond the scope of the *Murchhana-Aroha-Avaroha* system of *Jati Ragas* outlined by *Bharata*. (concluded)

The Concept of Rasa

By

Shri. JAIDEVA SINGH, New Delhi.

IT is the aim of this article to examine what *rasa* means, what is its exact connotation and what are the main features of the experience of *rasa*.

The connotation of *rasa* has four ideas, namely, (1) sap, juice, (2) flavour. relish, (3) delight and (4) quintessence. All these four deas are included in the word *rasa* as it is used in art. The simplest way of understanding its connotation is to analyse its meaning in connection with food. When we take a morsel of food, we move it about with our tongue, trying to extract its sap or quintessence. While doing so, we feel a peculiar relish and delight. Even so in art, emotion is the food and the artistic consciousness is the tongue. The resulting experience is *rasa*. I do not know if there is any word in any other language which can bring out the import of the word *rasa* in its fulness.

The words 'sentiment' 'motif' have been proposed. Perhaps 'artistic experience' would be the nearest equivalent of this word in English. The Sanskrit rhetoricians have studied the concept of *rasa* in very great detail in connection with *kavya* or poetry. While all the details cannot be directly applied to music, a few fundamental characteristics are, to my mind, applicable to all art and so also to music. First we have to guard against confusing the word *rasa* with *bhava* or emotion. The tendency of bhava or emotion is to pass into action. '*Bhavati iti bhavah*'.

Bhava does not mean 'to be' but 'to become'. So also, the word emotion is derived from the Latin 'e' out and 'moveo' to move. It is a moving out of the mind, it is that feeling which has a tendency to pass into action.

The emotion of fear leads one to escape of run away; the emotion of anger moves one to strike or utter harsh words, which is only verbal striking. When the emotion of grief overtakes us, we sigh, sob and may even swoon according to the intensity of the emotion. But when an emotion is held in, detained, leisurely tasted, just as a morsel of food may be chewed and tasted in the month, then we have that modification of consciousness which is designated as *rasa*. *Rasa* is due to ruminating over or chewing the honeyed cud of emotion.

The Sanskrit rhetoricians have used *charvana* or chewing and *āsvāda* or relish as the synonym of *rasa*. Truly has it been said in *Pranava-vada*, "*Bhava-smaranam rasah*". *Rasa* is the calling up of and dwelling on emotion. In the same vein, Dr. Bhagwan Das says in his 'Science of the Emotions', "Its business is to call up an emotion and then hold it in, so that its correspondent feeling of pleasure is tasted at leisure." (page 336).

Secondly, an emotion may be pleasant or painful, but *rasa* is always an experience or *ananda* or delight. *Shokabhava* or emotion of sorrow is painful, but *karuna rasa* or the artistic experience of pathos is always one of delight. Even *rati-bhava* or the erotic emotion is not always a matter of delight, it is mixed with *chinta*, *nirveda* or anxiety and despondency, but *shrinagara rasa* is always an experience of delight.

Balabodhini, commentary on *kavya-prakasha*, says rightly "*Loke harsha-shoka-Karanebhyo harshashokaveva hi jayete: atra punah sarvebhya eva tebhyah sukhmityalaukikatvam*", i. e., in the common experience of life, from joy you will have but joy, from sorrow you will have only sorrow, but in the experience of *rasa*, you will have delight from evey emotion. Such is its peculiarity. Under the magic touch of poetry or music, every emotion is converted into an experience of joy. In actual life one may experience sorrow but when this sorrow is expressed in a *raga* like *Piloo*, which is full of *karuna rasa*, it gives peculiar aesthetic joy.

As a matter of fact, all art is only an expression of an inward spiritual delight. Creation itself is a manifestation of the delight of the Supreme. As the great Kashmiri Pandit Kshemaraja puts it, "*Anandcchhalita Shaktih srjatyatmanam atma.*" The surplus of the delight of the supreme spills over into creation. So also do the Upanishada say, "*Anandadhyeva khalu imani bhutani jayante. anandena jatani jivanti, anandam prayanti abhisamvishanti.*" From the *ananda* of the supreme are all creatures born, by it are they all sustained, and to that do they all return.

Art has no other purpose but to express an inward delight. When we want to reach somewhere, we walk or travel. But when we have no other purpose but to express our inward delight, we dance. When we want to convey something to others, we talk, but when we have no such purpose to gain, but only to express our soul's joy, we sing. *Rasa* is, therefore, always an experience of *ananda*.

Thirdly, in *rasa*, there is universalization of experience. In actual life, the emotion of Dushyanta is his personal experience, or the emotion of Shakuntala is her personal experience, but in the medium of art, in Kalidasa' drama 'Shakuntala', the emotion is universalized. It is no longer the emotion simply of a king or the emotion of a simple maiden of the hermitage of Kanva that we experience, it is the emotion of man as man or woman as woman that captivates our heart.

When a Mira trills forth her experience of *viraha* or separation in a *raga* like *desha— main virahin, baithi jagun, jagat saba sowai ri ali*', we hear in it not only the pangs of Mira, but the heart-throb of humanity. For a full realization of *rasa*, the listener or reader has also to shed his particularities as Mr. X or Y, and experience the emotion as man as such. This universalization is called *sadharanikarana* by our art critics. They insist that without this *sadharanikarana*, we cannot have experience of real *rasa* but only of a *rasabhasa* a pseudo-*rasa*.

In one of the poems of the great poet, Rabindranath Tagore, someone puts a question to a bird, "How is it that you do not sing when you are resting in your nest, but begin to pour forth your music when you soar in the sky?" The bird replies, "When I am confined in the limits of the nest, I have no inspiration for a song. It is only when I break loose from the limits of the nest, and soar into the limitless sky that I find my song." Even so when a poet or a musician breaks away from the limits of the narrow particular and rises to the plane of universal experience can he create *rasa*.

Again and again, our art critics insist on this '*aparimita bhava*' i. e., rising above the limitations of the narrow particular. Art requires a certain amount of detachment or emergence from the narrow particularistic self and mergence into universal experience. *Sadharanikarana* or *aparimitabhava* is therefore an essential factor in the experience of *rasa*.

Fourthly, the experience of *rasa* is possible only in a certain condition of mind. Some of the critics have called it sympathy, but German thinkers have rejected this word. They say that the word 'sympathy' does not adequately describe this experience, for 'sympathy' only means 'feeling *together*' or 'feeling *with*', but art experience is not feeling together but becoming one with the spirit of one's theme. In order to describe this mental state, they

coined a new word "Eurfulung" which means 'feeling into'.

In order to bring out this idea, a new word was coined in the English language, namely, 'empathy'. This word has now been incorporated in the revised edition of the Oxford Dictionary. Whereas sympathy means 'feeling with,' empathy means 'feeling into'. But long before this idea even occurred to the Western thinkers, our art critics had dealt with it elaborately. In order to describe this state of mind, they used the word *tanmayibhavanam* or *tanmayata.* It means 'becoming one with.' This is far more expressive than empathy.

The poet has to become *tanmaya* or one with his theme, the musician has to become *tanmaya* or one with the *Raga-bhava* or spirit of the *raga* in order to be able to express *rasa*, and so also the listener has to become *tanmaya* in order to enjoy that experience. It was for this purpose that *raga-dhyanas* were composed by our old masters. Abhinavagupta has very aptly described *rasasvada* as *tanmayibhava* in his commentary on Bharata.

Lastly, *rasa* is a unique experience which cannot be resolved into any common experience of man. That is why our *shastras* have called it *alaukika* or *lokottara* or *vilakshana.* It is a transcendental experience. Art uses the medium of sense in order to pass beyond sense. Poetry uses words; music uses sound; painting uses colour. These are all sensuous media, but the experience of *rasa* is supersensous. That is why Mammata says in his Kavya-prakasha that it is entirely different from *laukika pratyakshadi pramana*, it is *lokottara-svasamvedana*, i. e. the experience of rasa is completely different from *laukika* or the ordinary common experience that we derive in this world from *pratyaksha* or sense, *anumana* or inference.

It is *lokottarasvasamvedana* or a transcendental experience in which the soul abides in her supernal *ananda*, her ineffable joy. So also Abhinavagupta says in his 'Abhinavabharati' commentary on Bharata, "*Rasana cha bodharupaiva kintu bodhantarebhyo laukikebhyo vilakshanaiva*" i. e. *rasa* is an experience which is different *toto caelo* from all the common worldly experience. It transports us into a region where we taste for a moment the inherent *ananda* of the Self and leave behind us the fret and fever of life. It is *brahmanada-sahodara*, i. e., it is akin to the *ananda* of '*brahm*', We have this experience of *rasa par excellence* in music. Truly has a musician poet said,

> "I know not what I was playing,
> Or what I was dreaming then,
> But I struck one chord of music,
> Like the sound of a great Amen.
> It quieted pain and sorrow,
> Like love overcoming strife;
> It seemed the harmonious echo
> From our discordant life.
> It linked all perplexed meanings
> Into one perfect peace,
> And trembled away into silence
> As if it were loth to cease'..

Yes, such is the *rasa* that one experiences in the art of music. It quietens pain and sorrow and links all perplexed meanings into one perfect peace.

(By Courtesy of All India Radio)

A Comparative Study of the Old Traditional Methods of Musical Training and the Modern Music Classes

By

Shri. S. N. RATANJANKAR, Khairagarh.

(Continued from Vol. IV No. 2-September 1957 Issue)

IN the old system all emphasis was laid on the practical side of music. There was nothing like an intellectual grasp of the art. Musicians that were, were just good demonstrators. They could never explain what they were singing or playing. Of course the rules of practical execution they knew well enough. But they had no word of language to say the why and wherefore of the rules they followed. It was the listener's job, if he was intelligent enough, to find out for himself and frame rules of procedure in the development of a *Raga* and a musical composition. And this was what *Pandit* Bhātkhandeji did with all the material and facts he gathered from the *Gharanedar* practical musicians of his time, and has thereby made available all the important topics of practical music to the posterity. There is no doubt that for a student who wants to concentrate on music alone to become a practical musician without any education or any other cultural activity the old method just now described will be the best. Only, the student must do all in his power to achieve the aim. He can earn his livelihood and attain social and economic eminence only if he becomes no less than a top rank demonstrator of music. Medi-ocres in practical music who are not equipped with educational qualifications and cultural standing will remain non-descripts and have to drag on a hand to mouth existence. Examples of such failures are not few in the field of music. Mixing up with good practical demonstrators and keeping in touch with them was a necessary part of the training in the old traditional system of training. Music is a practical art and the more often a student has best models kept before him the greater is the possibility of his coming out as a successful practical demonstrator. An able practical demonstrator of music, at least in these days of ours, gets as much respect and pecuniary assistance from the public as Law-yers, Doctors, Engineers etc. of the learned professions. He is never questioned on his educational qualifications and cultural standing. Even his weaknesses, if any, are connived at and pardoned by the listeners once they are charmed by and lost in his music. Thus the old methods of learning and teaching music may be followed by those who have leisure, patience enough to practice music alone and nothing else.

I wonder how many among the thousands of students of music of today will be willing and able to give themselves away to music.

And now let us turn to the modern methods of class teaching of music. To my knowledge the first record of a Music School in India is that of the Baroda State Music School, which seems to have been established at Baroda some-time in the nineties of the last century. This school was run by the late Moulāh Baksh Ghisse Khān who seems to have hailed from the south and as such was fairly well acquainted with the Carnātik system of music. The new scheme of imparting training in music to a number of students together in a single

class of music on modern lines naturally created a necessity of a system of notation and graded text books. It is possible that Moulāh Baksh, himself a man of original ideas and resources, might have been helped by the European Band Masters of those days of the Baroda State in evolving a system of notation. It may be noted that the music school at Baroda came into existence during the time of the late His Highness Mahārajāh Sayāji Rāo Gāekwār of Baroda who was himself a recognised elite among the ruling princes of those days. The school was perhaps started at the suggestion of His Highness himself. After this school a number of such institutions came into existence in all the chief cities of India, number of notation systems, the *Akār Mātrik* and *Danda Mātrik Swaralipi* of Bengal, the late Pandit Vishnu Digambarji's system of the three lines of *Mandra Madhya* and *Tāra Sthānas*, which has now been given up by the Gāndharva Mahā Vidyālaya Mandal and a new single line notation system replaced for it by some of his pupils and followers, the Notation system of the 'Hindusthani Sangeet Paddhati,' besides those followed by the late Abdul Karim Khān Sāhib, the Poona *Bhārat Gāyan Samāj* of the late Bhāskar Buā, Shri Anant Buā Joshi of Aundh which, I am told, has been adopted by Pt. Onkārnāth in his new publications, may be with slight modifications. These latter systems never became very popular. Among those that are popular some are popular by their intrinsic merit of simplicity and direct method and some others have a semblance of popularity just by mere propaganda in spite of the fact of a general feeling against their complex nature. The professional *Ustads* of the old traditions have no faith in the idea of writing music on paper. But they are perhaps not aware of the present needs and as such this opinion is not acceptable in view of the necessity that has arisen now of Public Education in Music.

As I have pointed out herebefore, the Baroda State Music schools text books on music were the first graded series of text books that were published. *Pandit* Vishnu Digamberji soon followed with his text books written in his three lined text books on *Alankaras*, the Bala Sangeet Bodh, the Raga Pravesh, the Harmonium guide, Notations of Bhajans etc. But the notation system having proved too unwieldy and costly for printing it was replaced by the new one line system of notation of the Gandharva Maha Vidyalaya Mandal. I wish the late Pt. Vishnu Digamberji's Raga Pravesh series at least was republished in the new notation system, because they are quite good and may be studied by students of music that be. *Panditji* has given a full programme of some *Ragas*, about 18 or so, I believe, like *Bhairava* with *Alaps Vilambit* and *Madhya* and perhaps a few running *Tanas* attached to traditional songs. One full book is devoted thus to a single *Raga* so that a student who studies these and commits them to memory by concentrated practice, could be prepared with about half an hour's *Mahfil* rendering of that *Raga*, of course according to *Panditji's* ideas of the form of the *Raga*. But unfortunately none of these have so far been republished. I suppose *Pandit* Vishnu Digamberji published these music manuals of his after he opened the branch of the Gandharva Maha Vidyalay in Bombay in 1908. Pandit Vishnu Digamberji and his fellow student Shri Anant Bua Joshi both were conducting their respective schools of music in Bombay during the two decades, 1908 to 1928. The Gandharva Maha Vidyalaya in Bombay had become a great institution of musical education in Bombay. But unfortunately it failed after a few years and Panditji had to shift to Nasik. So also did the Guru Samartha Gayan Vadan Vidyalaya of Anant Bua Joshi fail and Joshiji left Bombay and shifted to Aundh where he is still residing. The late Bhaskar Bua and Abdul Karim Khan also conducted classes and schools of music of their own for a few years. Similar institutions of musical training were also opened in Bengal. The institutions, one known as a Sangeet Sangha and the other as Sangeet Sammilani were perha t

institutions of musical training. These were probably just Music Clubs where some provision was made for regular day to day music classes along with the main purpose of holding Music gatherings more or less on the lines of what is now known as a Music Circle. Such music clubs were run in Bombay also such as the Gayan Uttejak Mandali of Tardeo, Bombay, run by the Parsi Community and the Trinity Club of Mugbhat, Bombay, which was probably run under the guidance of the late Bhaskar Bua Bakhle.

All these developments of classes, schools and clubs of music were the natural outcome of the necessity felt for some sort of public education in music. The old *Gharana dar Ustads* having lost the patronage of their Royal Masters during the troubled times of just a hundred years ago migrated to the chief cities like Bombay, Calcutta, Poona, Lahore, Allahabad, Nagpur and the general public of those times who had never before this opportunities to hear the music of the classical *Ustads* came into contact with it for the first time and that music had its due effect on the public and the desire to hear the *Ragadari* music, to have acquaintance with it and to learn it grew fast and as a result the idea of public education in music spread far and wide, schools and classes of music on modern school lines began to be opened in all the big cities, notation systems were evolved, books on music written. Music gatherings on a large scale known now as Music Conferences began to be held and thus the knowledge and practice of music has now become a necessary part of the cultural equipment of our boys and girls.

According to the class and school training in music a student is given lessons on *Swarajnyana* for a year or two so that by the time he is admitted to the third year, he is well acquainted with all the scales of music and the twelve basic semitones of the Hindusthani Music and as such can learn from a book of songs in notation the outlines of a song. A syllabus of graded courses of study and practice are prescribed for these schools and in a course of five years a student becomes thoroughly acquainted with about fifty *Ragas*, and half a dozen songs of different types, *Dhrupads*, *Khayals*, *Taranas* a few *Thumries* and *Tappas* and *Alaps* of every *Raga* he has had in his course of study. And yet we find that hardly five percent of the students of these institutions shine out as outstanding practical demonstrators of music. What is this condition due to? Is it the fault of the new methods of training? Is it the fault of the notation? Are the text books not the right type? Are the teachers that be not competent enough to guide the students? I dare say that none of these is responsible for what is supposed to be dificiency of the standard of practical demonstrative capacity of the students. Surely, every one knows that mass education has its own defects. We do not expect every graduate of a University to shine out in life as a distinguished National figure. So we need not expect every student that has completed a course of studies in music from a public institution of music to shine out as an outstanding *Gayak* or *Vadak*. But there are other circumstances which make it difficult or uninteresting for a student of music to concentrate on his study and practice of music.

The first and most essential consideration for a school is a section among the students by selection on grounds of voice quality, natural aptitude and favourable economic condition for specialisation in the art of music and, for such students, a hostel attached to the school. None of the present music institutions has a hostel attached to it. The financial condition of these institutions is not such that they can segregate talented and sweet voiced students from the other also ran and make special arrangements for their training and create facilities for them to be in constant touch with their teachers. Nor are they able to engage good practical artistes not for teaching, for, good practical demonstrators are seldom good teachers, but for demonstrating to the students and putting before them good models of *Rāga* interpretation. The recent music conferences

and public functions official and others have created such an incessant and pressing demand for the few top rank artistes who are not more than fifty or so that their fees have gone up to thousands of rupees and they are never available for service anywhere either as demonstrators or trainers. In a way this is a welcome feature and students of music get opportunities to hear these artistes on and often and musicians like myself will always think well about the high fees paid to practical demonstrators and see them prosper. But the fact remains that institutions of musical training are deprived of the services of these top rank demonstrators of music and the students' advantage of coming into close contact with these artists. If it were possible to engage these artists it would have been easy for the institutions to combine the old traditional methods of training with the new ones of class and mass education. After having had training for few years in the regular day to day classes of the schools they could have been entrusted to the top rank demonstrators to be further trained in the old professional methods.

Then again at the schools of music proper systems of voice culture are still not sufficiently attended to. In fact there is nowhere a proper classification of students, according to range and quality of voice, and training of voice, suitable to the voice quality. Every student has to do the self same course of study and practice, whether the course is suitable to his voice quality, to his temperament, to his taste, or not. The anxiety to complete the prescribed course of studies and pass the examination diverts the interest and attention of the student from the musical content of the lessons he gets in the classes to the necessity of cramming the words to correct *Tala* and the *Raga Alaps*, and prepare them for the examinations. Among the two hundred students who are admitted to the schools of music hardly ten percent join them with a serious aim at becoming a musician. Most of them join the classes just for a pastime or just to have a superficial and casual acquaintance with the art. Some students, I have noted are joining the classes of music because they miserably failed in their academic career in schools, just to try their luck in music. Such students prove dull in music too and prove a burden to the poor teacher to whose lot they fall.

The advantage of acquiring a good grounding in *Swarrajnyana* under the modern methods of training and courses of studies, should prove a great help to the students who would properly understand that advantage and act upon it. But the usual tendency among modern students is to cram lessons just a month or two before the examination and be prepared for the examination alone. This may be possible in respect of other subjects. But in a practical subject like music this eleventh hour cramming is not only ineffective but also harmful.

The initial *Swarajnyana*, the text books of songs and theory of music have created a feeling of over confidence among the modern student of music so that he has totally lost sight of the necessity of a regular and constant practice of music. He sings by the head, so to say, and due to lack of practice his voice does not respond to his brain and he sings either out of tune, or if not out of tune, he sings without feeling. The effect of the music is nil. On the other hand if these very modern students who have already acquired *Swarajnyana* in their primary course, understand the importance of regular practice on right lines there is no reason that they should come out not only as competent practical demonstrators as the top rank musicians of today, but even do better. Education and culture have a very healthy effect on art as I was delighted to find in a dance performance in this very hall some months back.

I am not one who would condemn outright the modern methods of training in music and sing praises only of the old traditional methods when I can see and understand the causes that put the modern schools of music and their students at a disadvantage. We have yet to

establish institutions of music where both the modern and the old traditional methods are combined. Now that music has attained its due prestige and place in the cultural activities of the Nation, students wanting to specialise in music and devote time and energy to a serious study and practice of music will not be lacking. Residential schools and colleges of music with a competent and well paid staff of teachers as well as good practical demonstrators, and suitable courses of studies and text books including suitable courses of exercises of voice production, voice cultivation and breathing and regular programmes of music by teachers, artistes and the students themselves will surely send out Indian Musicians of great ability. Let us hope we shall soon be able to be on the correct path.

(By courtesy of the Sangeet Natak Akadami, New Delhi.)

News

ALL INDIA RADIO MUSIC COMPETITIONS

WE take this opportunity to congratulate the following young artistes on their success in the All India Radio Music Competitions in both Hindustani and Karnatic Music and the award to them of the prizes on 20th October 1957 by the President, Dr. Rajendra Prasad :—

Vocal Music: Ghulam Sadiq Khan (Lucknow), Sharad Kumar Jambekar (Bombay), Arati Rani Ghosh (Lucknow), Shakuntala Raman (Vijaiwada), Anita Bhattacharya (Calcutta), Rama Sen (Patna) and Vijaya Deshpande (Bombay).

Instrumental Music : Aparna Ganguli (Calcutta), and Dalpat Kumar (Jaipur).

RADIO SANGEET SAMMELAN

A listener from Delhi has sent us his impressions about the performances of the various artistes who had participated in the Sammelan. We are reproducing them here for what they are worth :—

By far the best programme was the Shahnai recital by Bismillah Khan and Party. The next best perhaps was that by Smt. Manik Verma. Shri Nissar Hussain Khan was not quite in form. Smt. Sharan Rani Mathur too played so so. Smt. Malavika Roy and Shri Krishna Rao Muzumdar had done very well and so also M/s Sharafat Hussain and Yunus Hussain, who sang together. Shri Hafiz Ali Khan too was not upto much. The rest just were average.

OURSELVES

The Management of the ' Lakshya Sangeet ' gratefully acknowledges the donation of Rs. 150/- from Smt. Geetaben Satyadeva. This donation and the previous one of Rs. 100/- brings her, we are delighted to announce, on our list of Life-Members.

"पूर्णमेवावशिष्यते"

(भारतीय संगीत का एकमेव त्रैमासिक)

लक्ष्य-संगीत

चतुर्थ वर्ष	डिसेंबर १९५७	अंक ३ रा.

प्रकाशक

श्री. चिदानन्द डी. नगरकर,

लक्ष्य-संगीत कार्यालय,

हिल् व्ह्यू, राघवजी रोड, बम्बई २६.

वस्तु-संग्रह

पृष्ठक

हिन्दी-विभाग

१ सम्पादकीय ५५
२ 'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' का अनुवाद-श्री. ना. रातंजनकर ५६
३ संगीत की स्वाभाविक उत्पत्ति और उसका महत्त्व-श्री. घनश्यामदास ५९
४ क्या कलाकार के लिये व्यसन आवश्यक है-श्री. प्यारेलाल श्रीमाल ६५
५ संगीत शिक्षा का ध्येय-श्री. ना. रातंजनकर ७१
६ पं. ओंकारनाथजी का 'प्रणव भारती'-श्री. चैतन्य देसाई ७७
७ समाचार ८१

प्रबन्ध-विभाग

१ राग पूर्वकल्याण—त्रिताल (मध्यलय)—श्री. अमरेशचन्द्र चतुर्वेदी ३३
२ राग देश-सरगम—त्रिताल (मध्यलय)--श्री. स. आ. महाडकर ३४
३ राग देश-लक्षणगीत--दादरा (मध्यलय)--श्री. स. आ. महाडकर ३५
४ राग जोगिया-एकताल (विलंबित)--श्री. के. रा. शिरढोणकर ३६
५ राग जोगिया--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. के. रा. शिरढोणकर ३७
६ राग पटमंजरी-लक्षणगीत-आनंदताल—श्री. आर्. एम्. अग्निहोत्री ३८
७ राग पटमंजरी--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. आर्. एम्. अग्निहोत्री ४०
८ विक्रमताल-मात्रा १२ विभाग ४--श्री. कोलवा पिंपळघरे ४१
९ राग शंकरा--त्रिताल (मध्यलय)-श्री. ना. रातंजनकर ४५
१० राग शंकरा-त्रिताल (मध्यलय)-श्री. ना. रातंजनकर ४७

संपादकीय

संगीत शिक्षाप्रणाली के अंतर्गत अभ्यासरीति एक विशेष महत्त्वपूर्ण भाग है। संगीत एक क्रियासिद्ध, प्रयोगसिद्ध वस्तु है। अतएव उसकी क्रिया में प्रयोग में सर्वांगीण माधुर्य, सौष्ठव, संपादन करना यह प्रत्येक संगीत अभ्यासी का अनिवार्य कर्तव्य हो जाता है।

रंजकता का हि नाम राग है जो संगीत का द्योतक है। राग का स्वरूप शुद्ध रखते हुए भी उसके प्रयोग में न्यूनता, रूखापन न रहे इस बातपर विशेषतया सचेत रहना आवश्यक होता है। अतएव अभ्यास की यथायोग्य सुपरिणामी रीतियों पर हमारे संगीत छात्रों का लक्ष्य पहुंचना चाहिए।

यह कहा जा सकता है कि हमारे यहां यंत्र संगीत अपेक्षाकृत प्रगति के मार्ग पर है। भारतीय यंत्र संगीत जागतिक प्रतिष्ठा के स्तर पर पहुंच रहा है। यह बात किस भारतीय संगीतप्रेमी के हृदयमें आनंदोर्मियां उत्पन्न न करेगी।

पर कण्ठ संगीत के गौरव का क्षेत्र अभी मर्यादित हि है। देशकालपरिस्थिति को देखते हुए पुरानी कण्ठसंगीत अभ्यास की परंपरागत परिपाठी कि जिसके फलरूप अनेक उच्चश्रेणी के कीर्तिमान् गायक संगीत-पर अपनी छाप छोड़ गये हैं, आज के छात्रों के लिये कहांतक सुलभ हो सकती है, यदि वह सुलभ न हो सके तो और कौनसी अभ्यास-रीति हो सकती है, कि जिससे गायन में माधुर्य एवं ओज उत्पन्न हो यह बात विचारणीय है।

पण्डित व्यंकटमखीकृत

'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' का हिन्दी अनुवाद

अनुवादक : श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़.

(गताङ्क से आगे)

अथैतेषां क्रमाल्लक्ष्म लक्ष्यलक्षणसंगतम्।
नाटो भाषांगरागोऽत्र वादी षड्जः स्वरोमतः ॥ ४२ ॥
संवादी पंचमो ज्ञेयो गनी प्रोक्तौ विवादिनौ।
अनुवादि रिधद्वंद्वं चायं सायं प्रगीयते ॥ ४३ ॥
अवरोहे निधगरिवर्जमेनं प्रचक्षते।
संपूर्णरागः चैवैष संमतो गानवेदिनाम् ॥ ४४ ॥

अनुवाद:- अब इनके स्वरूप, नियम आदि को प्रचार के अनुसार समझाता हूँ।

(१) नाटः- यह भाषांग राग है। वादी षड्ज, संवादी पंचम, गांधार निषाद विवादी, रिखब धैवत अनुवादी स्वर हैं। यह शाम को गाया जाता है। अवरोह में निधगरि ये स्वर वर्ज्य हैं, ऐसा कहते है। बाकी यह राग संपूर्ण है, ऐसा गायकों का मत है।

सौराष्ट्ररागो मेलस्य गौळस्याभ्युदयः पुरा।
संपूर्णश्चैष वादी च षड्जः संवादिनौ मपौ ॥ ४५ ॥
निषादोऽनुवादी देयौ रिधौ द्वौ च विवादिनौ।
सर्ववेलासु गातव्यं ख्यातं संगीतवेदिभिः ॥ ४६ ॥

अनुवाद:- (२) सौराष्ट्रः- गौळ मेलसे यह राग उत्पन्न होता है। संपूर्ण है। वादी स्वर षड्ज, संवादी म और प। निषाद अनुवादी, रिषभ-धैवत, विवादी हैं यह सर्वकाल गाया जाता है, ऐसा विद्वान् लोग मानते हैं।

सालंगनाटः संपूर्णः संभूतो गौळमेलतः।
अस्यापि च भवेद्वादी षड्जः संवादिनौ मपौ ॥ ४७ ॥
विवादिनौ गनी चानुवादिनौ धैवतर्षभौ।
सायंगेयः प्रगातव्यः संगीताम्बुधिपारगैः ॥ ४८ ॥

अनुवाद:- (३) सारंगनाट (सालंगनाट):- यह राग संपूर्ण है। गौळ मेलसे उत्पन्न होता है। इसमें भी षड्ज वादी, मध्यम पंचम संवादी, गंधार निषाद विवादी, धैवत रिषभ अनुवादी स्वर हैं। शाम के समय गाया जाता है।

रागः शुद्धवसंताख्यो रागांगो गीयते प्रगे।
शंकराभरणाख्यातरागमेलः समुद्भवः ॥ ४९ ॥
आह वैकाररामस्त्वारोहे पंचमवर्जनात्।
षाडवत्वं न तद्युक्तं यस्मादस्यावरोहणात् ॥ ५० ॥
आरोहेऽपि प्रयोगोऽस्ति तस्मात्संपूर्णरागता।
दिनस्य चरमे यामे गीतः सोऽयं शुभावहः ॥ ५१ ॥

अनुवाद:- (४) शुद्धवसंतः- यह रागांग है। यह प्रभात में गाया जाता है। शंकराभरण मेलसे उत्पन्न होता है। रामामात्यने उसको आरोही में पंचम वर्ज्य करके षाडव कहा है, यह ठीक नहीं है। इसका प्रयोग आरोही में तो होता है, अतएव यह संपूर्ण राग है। दिन के अंतिम प्रहर में गाने से अच्छा लगता है।

गुंडक्रिया गौळमेलजाता संपूर्णता मता।
नादरामक्रियारागः संपूर्णस्वरसंगतः ॥ ५२ ॥
गेयः सायाह्नसमये गौळमेलसमुद्भवः।
वराळिरागः संपूर्णो वादी षड्जोऽथ कथ्यते ॥ ५३ ॥
संवादिनौ मपौ ज्ञेयौ गनीचैव विवादिनौ।
ऋषभौह्यनुवादी स्यात्सर्वदा एष गीयते ॥ ५४ ॥

अनुवाद: (५) गुंडक्रिया (गुंडक्री)—गौड़ मेल से उत्पन्न होती है तथा संपूर्ण है।

(६) **नादरामक्रियाः**—यह गौड मेल से उत्पन्न होता है। यह शाम को गाया जाता है एवं संपूर्ण है।

(७) **वराळीः**—संपूर्ण है, वादी षड्ज, संवादी मध्यम और पंचम, विवादी गंधार निषाद, ऋषभ अनुवादी, स्वर हैं। यह सर्वकाल गाया जाता है।

प्रगे प्रगेया ललिता पवर्जा गौळमेलजा।
पाडीरागो गौळमेलप्रभूतः षाडवो मतः॥ ५५॥
गलोपश्चरमे यामे दिनस्य परिगीयते।
श्रीरागमेलसंभूतो रागः सालगभैरवी॥ ५६॥
संपूर्णस्वरसंयुक्ता यामे गेया तुरीयके।
श्रीरागः परिपूर्णोऽपि गधयोः स्थानवर्जितः॥ ५७॥
गेयः सायह्नसमये सर्वसंपत्प्रदायकः।
आरभीनामको रागः संपूर्णस्वरसंगतः॥ ५८॥
मलस्तस्य स एवस्याच्छंकराभरणः स्वयम्।
धन्यासिरागो रागांगो जातः श्रीरागमेलतः॥ ५९॥
रिधलोपादौडुवोऽयं प्रातर्गीतः शुभप्रदः।
शंकराभरणो रागः पूर्णः सायं प्रगीयते॥ ६०॥

अनुवादः—(८) **ललिताः**—गौड मेल से उत्पन्न होती है। पंचम वर्जित है और प्रभात में गायी जाती है।

(९) **पाडीः**—गौळ मेल से उत्पन्न होती है; गंधार वर्जित अतएव षाडव है तथा दिन के अंतिम प्रहर में गायी जाती है।

(१०) **सालग भैरवीः**—श्रीराग मेल से उत्पन्न होती है। संपूर्ण है। चौथे प्रहर में गायी जाती है।

(११) **श्रीरागः**—इसमें गंधार धैवत वर्जित हैं, यद्यपि यह संपूर्ण कहा गया है। शाम के समय गाया जाता है। यह राग बहुत शुभदायक है।

(१२) **आरभीः**—यह संपूर्ण है। शंकराभरण मेल से उत्पन्न होता है।

(१३) **धन्यासीः**—श्रीराग मेलोत्पन्न रागांग राग है। इसमें ऋषभ धैवत वर्जित हैं, अतएव षाडव है। इसे प्रातःकाल में गाया जाता है।

(१४) **शंकराभरणः**—संपूर्ण राग है। शाम के समय गाया जाता है।

हिंदोलसंज्ञको रागो भैरवीमेलसंभवः।
औडुवो रिधलोपेन सर्वकालेषु गीयते॥ ६१॥
भूपालः प्रातरुद्गेय औडुवो मनिवर्जनात्।
एष रागांगरागेषु गणितः शार्ङ्गसूरिणा॥ ६२॥
आहरी मेलजः पूर्णो हिंदोलाद्यवसन्तकः।
संपूर्णस्त्वाहरीरागः षड्जपंचमकौ क्रमात्॥ ६३॥
वादिसंवादिनौ तत्र गनी चैव विवादिनौ।
अनुवादिस्वरौ ज्ञेयौ रिधौ सायं प्रगीयते॥ ६४॥

अनुवादः—(१५) **हिंदोलः**—भैरवी मेल से उत्पन्न होता है। ऋषभ धैवत इसमें वर्जित हैं, अतएव औडुव है। यह सर्वकाल गाया जाता है।

(१६) **भूपालः**—प्रातःकाल में गाया जाता है। मध्यम निषाद वर्जित हैं, अतएव औडुव है। इसको शार्ङ्गदेवने रागांग राग माना है।

(१७) **हिंदोल वसन्तः**—आहरी मेल से उत्पन्न होता है एवं संपूर्ण है।

(१८) **आहरीः**—यह राग संपूर्ण है। इसमें वादी षड्ज और संवादी पंचम है। गंधार निषाद विवादी हैं। रिषभ धैवत अनुवादी हैं। यह राग संध्या समय में गाया जाता है।

आभेरिरागः पूर्णोऽयमाहरीमेलसंभवः।
सामंतरागः पूर्णोऽत्र वादिसंवादिनौ सपौ॥ ६५॥
विवादिनौ निगावत्र स्वराः स्युरनुवादिनः।
शंकराभरणच्छायः सायमेष प्रगीयते॥ ६६॥

अनुवादः—(१९) **आभेरीः**—यह आहरी मेल से उत्पन्न होता है एवं संपूर्ण है।

(२०) **सामंतः**—संपूर्ण है। षड्ज वादी, पंचम संवादी, निषादगंधार विवादी, बाकी स्वर अनुवादी हैं। यह शंकराभरण का उपांग समझा जाता है। शाम के समय गाया जाता है।

वसंतभैरवीरागः संपूर्णोप्यल्पपंचमः ।
प्रातर्गातव्य इत्येवं ख्यातो वातात्मजन्मना ॥ ६७ ॥
हेज्जज्जी रागः संपूर्णो यामेह्नि गीयतेऽन्तिमे ।
षाडवो मालवश्रीः स्यात् रागांगमृषभोज्झितः ॥ ६८ ॥
मेलः श्रीरागमेलस्य सर्वकालेषु गीयते ।
संपूर्णः शुद्धरामक्री वादी षड्जोऽत्र कथ्यते ॥ ६९ ॥
संवादी पंचमः प्रोक्तो गनी चैव विवादिनौ ।
अनुवादिरिधद्वंद्वं गेयं सायं प्रगीयते ॥ ७० ॥
क्रियांगरागोऽयमिति भरताद्यैरुदीरितः ।
कांभोजिरागः संपूर्णोऽप्यारोहे मनिवर्जितः ॥ ७१ ॥
सायं संगीतये सोऽयं संगीतागमपारगैः ।
मुखारिरागः संपूर्णो वादिसंवादिनाविह ॥ ७२ ॥
सपौ विवादिनौ त्वत्र गनी चैवानुवादिनौ ।
रिधाविति च वेत्तव्यं गातव्यः सर्वदाप्ययम् ॥ ७३ ॥

अनुवादः-(२१) वसंत भैरवीः-संपूर्ण है एंव इसमें पंचम गौण है। गान समय प्रातःकाल है, ऐसा वायुपुत्र हनुमान् कहते हैं।

(२२) हेज्जुज्जीः-यह राग संपूर्ण है। दिन के अंतिम प्रहर में गाया जाता है।

(२३) मालवश्रीः-यह षाडव है क्यों कि इसमें ऋषभ वर्ज्य है। श्रीराग मेल से उत्पन्न होता है। एवं सर्वकाल गाया जाता है।

(२४) शुद्धरामक्रीः-यह संपूर्ण है। वादी षड्ज, संवादी पंचम, गंधार निषाद विवादी, ऋषभ धैवत अनुवादी हैं। शाम के समय गाया जाता है। यह क्रियांग राग है, ऐसा भरतादिकोंने कहा है।

(२५) कांभोजीः-संपूर्ण है। आरोह में मध्यम विषाद वर्जित हैं। इसे संगीत विद्वान् शाम के समय गाते हैं।

(२६) मुखारीः-संपूर्ण है। षड्ज वादी, पंचम संवादी, गंधार निषाद विवादी और ऋषभ धैवत अनुवादी हैं। सर्वकाल गाया जाता है।

संपूर्णो देवगांधारीरागः श्रीरागमेलजः ।
गातव्यः प्रातरेवैष नागध्वनिरथोच्यते ॥ ७४ ॥
संपूर्णरागो रागांगः शंकराभरणोत्थितः ।
शंकराभरणामेलात्संभूतः सामरागकः ॥ ७५ ॥
संपूर्णः सततं गेयो मंद्रमध्यमभूषितः ।
रागः सामवराळयाख्यः सामवेदसमुद्भवः ॥ ७६ ॥
संपूर्णो गीयते नित्यं इत्येकत्रिंशदीरिताः ।
रागाः सलक्षणाः सम्यक् षड्जन्यासग्रहांशकाः ॥ ७७ ॥

अनुवादः-(२७) देवगांधारीः-श्रीराग मेल से उत्पन्न होता है और संपूर्ण है। प्रातःकाल गाया जाता है।

(२८) नागध्वनिः-शंकराभरण मेल से उत्पन्न हुवा रागांग राग है एवं संपूर्ण है।

(२९) सामरागः-शंकराभरण मेल से उत्पन्न हुवा है तथा संपूर्ण है। सर्वकाल गाया जाता है। इसमें मंद्र मध्यम का प्रयोग, इसकी एक विशेषता है (अथवा मन्द्र और मध्य स्थान में इसका चलन है)।

(३०) सामवराळीः-यह सामवेद से उत्पन्न हुवा है एवं संपूर्ण है। सर्वकाल गाया जाता है।

इतने यह ३१ (३०) राग-जिनमें षड्ज स्वर ही न्यास, ग्रह अंश है, उनके स्वरूपों के साथ स्पष्ट हुवे।

(क्रमशः....)

संगीत की स्वाभाविक उत्पत्ति और उसका महत्त्व

लेखक : श्री. घनश्यामदास, कटनी.

" संगीत ". प्रत्येक जीवधारिओं की प्रफुल्लित अवस्था का एक सूचक है; जो कि उल्लास के समय प्रत्येक जीवधारी में स्वयं ही उत्पन्न हो जाता है। अर्थात् जिस समय जीवधारीओं का हृदय संगीतमय प्रफुल्लित होता है, उस समय उनके शरीरके अंदर एक प्रकार की स्फूर्ति उत्पन्न हो जाती है, और वे इस स्फूर्ति के प्रभाव स्वयं ही कूदने, उछलने या थिरकने लगते हैं अथवा अपनी भाषा में गुनगुनाने, चिहकने लगते हैं। अर्थात् पशु या पशुओं के बछडे इस स्फूर्ति के प्रभाव से भाँ भाँ शब्दादि करके उछलने, थिरकने लगते हैं। पक्षी अपनी सुमधुर ध्वनियों से चिहकने, उछलने और पंख हिलाकर थिरकने लगते हैं। इसी प्रकार मनुष्यों के दो, चार माह के अज्ञान बालक भी अपने अपने पलने में पड़े-पड़े गुनगुनाने और हाथ, पैर चलाने थिरकाने लगते हैं, इत्यादि। इसी स्फूर्ति की स्वाभाविक प्रेरणा से " संगीत कला " की उत्पत्ति हुई। अर्थात् गुनगुनाने से गायन; उछलने थिरकने से नर्तन और वादन करने की उत्पत्ति हुई।

ज्यों-ज्यों मनुष्यों की बुद्धिने विकास पाया त्यों-त्यों इसको संगीत ऐसी उपमा देकर प्राचीन आचार्योंने ताल, स्वर का अनुभव करके संगीत कला के अनेक ग्रन्थ लिखे; जिससे यह स्वाभाविक संगीत सदैव के लिए नियमबद्ध, सरल और सीमित बना रहे। यों तो समस्त ब्रह्मांड ही संगीतमय है, अर्थात् संसार की प्रत्येक चराचर वस्तु से जितनी भी सुमधुर ध्वनियाँ या शब्दादि निकलते हैं, वे सभी प्रत्येक गुण, ग्रह, प्रकृति, सरस इत्यादि, युक्त संगीतमय निकलते हैं।

इन्हीं सुमधुर ध्वनियों की स्वाभाविक प्रेरणा से प्राचीन आचार्योंने गायन के लिये सप्तस्वर, तीन ग्राम (२१ मूर्छना) और २२ श्रुतियों का निर्माण किया; जिनके आधारसे अनेक थाट और अनेक थाटों से अनेक राग-रागनियों की रचनायें कर गुनगुनाने की पूर्ति गायन द्वारा की; इस प्रकार गुनगुनाने से गायन की उत्पत्ति है।

गायनार्थ सात स्वर और पाँच उपस्वर ऐसे बारह उपस्वरों में पूर्वार्ध और उत्तरार्ध मेलके करने से ३६ थाट तीव्र मध्यम छोड़कर निकलते हैं, उन ३६ थाटों में तीव्र मध्यम जोड़ देने से ३६ थाट और भी बन जाते हैं। इस प्रकार कुल ७२ थाट गणितबद्ध निकलते हैं। इन्हीं थाटों से हज़ारों राग-रागनियों की रचनायें की गई है और राग-रागनियों की रचना करने के नियमानुसार की जा सकती है। इस प्रकार " नाद-ब्रह्म-मयं जगत् " से अर्थात् नाद से स्वर, स्वर से सप्तक, सप्तक से थाट, और थाट से राग की उत्पत्ति है, तथा ताल, राग और पद के उचित योग को गायन कहते हैं।

काल और ताल

उपर्युक्त " नादब्रह्म " की नाईं समस्त ब्रह्मांड में लय और ताल की भी व्यापकता है। अर्थात् संसार के समस्त कार्य लय और ताल की आवृत्ति पुनरावृत्तियुक्त चल रहे हैं। सूर्य, चंद्र आदि सभी ग्रह लय और ताल युक्त चल रहे हैं।

इसी प्रकार त्रुटि, रेणु, पल, प्राण, घटी, सेकिंड, मिनिट, घंटा, दिन, रात्रि, मास, ऋतु, वर्ष, युग, युगांतर इत्यादि; प्रत्येक छोटे, बडे काल के भाग लय,

प्रलय और महाप्रलय के ताल की आवृत्ति पुनरावृत्ति के समान तालयुक्त चल रहे हैं।

इन लय, प्रलय और महाप्रलय ऐसी तीन प्राकृतिक लयों में से संगीत में केवल लय का उपयोग होता है, अर्थात् लय के आधार से मात्रायें और मात्राओं के आधार से ताल की रचना हुई है। इस प्रकार ताल में प्रधान मात्रायें, मात्राओं में प्रधान लय और लय में प्रधान काल है।

भिन्न-भिन्न मात्राओं के आधार से भिन्न-भिन्न अनेक तालों की और अनेक लय बाँटोंकी रचनायें की गई हैं और कर सकते हैं। इस प्रकार उपर्युक्त काल और ताल का महत्त्व है, अतएव इस प्रकार समस्त संसार का कार्य लय तालयुक्त चल रहा है। शरीर के अंदर नाड़ियाँ भी लय युक्त चलती हैं—

यथा—हस्तगता नाडी, सर्वान् रोगान्प्रकाशयेत्।
तथा वीणां गता तन्त्री सर्वान् रागान् प्रमाषते॥

इत्यादि; प्रत्येक मशीन, एन्जिन आदि यन्त्रों के कल, पुरज़ें भी जब तक वे लययुक्त ठीक चलते हैं, तभी तक उनकी क्रिया ठीक रहती है। यदि किसी यंत्र की गति लययुक्त नहीं है, तो निःसन्देह समझ लेना चाहिये कि इस यंत्र के किसी भी कल, पुरजों की फिटींग में कुछ गड़बड़ी है।

इस प्रकार ताल केवल संगीतका ही प्राण नहीं है, बल्कि समस्त संसार का प्राण और ईश्वरीय शक्ति है, जो कि समस्त संसार को तालयुक्त चला रही है और शक्तिमान् रखती है।

यों तो काल अनादि और ब्रह्म की नाईं अनंत है अर्थात् काल ही ब्रह्म है। इस अनादि काल को उपयोगी दृष्टि से अतिसूक्ष्मकाल, सूक्ष्मकाल, स्थूलकाल, और महास्थूलकाल ऐसे चार भागों में बाँटा है। इन चार काल में से संगीत में सूक्ष्म काल के अणुद्रुत, द्रुत, लघु, गुरु, काकपद और हंसपद ऐसे छः सूक्ष्म कालों का प्रयोग होता है। शेष अतिसूक्ष्म काल, स्थूलकाल और महास्थूलकाल ये तीन काल बुद्धि के परे का अर्थात् प्रलयकाल और महाप्रलयकाल का विषय है। जिन महान् प्रलयकालों की आवृत्ति पुनरावृत्ति ईश्वराधीन है अर्थात् ईश्वरके सिवाय इन महान् प्रलय कालों की आवृत्ति पुनरावृत्ति के महानतम ताल की सम को कोई नहीं संभाल सकता है। इसलिये प्रलय, महाप्रलय काल ये मानव के मस्तिष्क से परे का विषय है। इत्यादि; इस प्रकार उपर्युक्त समस्त ब्रह्मांड ही संगीतमय है।

चार कालों का विवरण

(१) महायुग (महाप्रलयकाल) से संवत्सर तक महास्थूलकाल माना है।

(२) संवत्सर से पल तक स्थूलकाल माना है।

(३) पल से कला तक सूक्ष्मकाल माना है।

(४) कला से त्रुटि तक अतिसूक्ष्म काल माना है। त्रुटिकाल के परे काल के परमाणू हो जाते हैं।

कण, अणु और परमाणु

संसार की प्रत्येक वस्तुयें तीन भाग में विभाजित हैं।

(१) "**कण**" जसे पृथ्वी, पहाड़, चट्टान, चींटी पिस्सू, बाल, इत्यादि;
जोकि सरलतापूर्वक दृष्टिगोचर हो सकें, उसे "कण" कहते हैं।

(२) "अणु" अर्थात् वस्तु के इतने सूक्ष्म हिस्से जो दृष्टिगोचर नहीं हो सकें और किसी यंत्र या योग द्वारा उन्हें देख सकें, उन्हें अणु कहते हैं।

(३) "परमाणु" वस्तु के इतने महानतम सूक्ष्म हिस्से जो कि किसी भी योग, यंत्र से भी नहीं दिख सकें, उसे, "परमाणु" कहते हैं।

इस प्रकार उपर्युक्त कण, अणु और परमाणुओं का भिन्न–भिन्न स्वरूप है। संगीत में स्वर का परमाणुओं को श्रुतियाँ कहते हैं, इसप्रकार से स्वर के परमाणु अर्थात् श्रुतियाँ अनंत हैं। किन्तु उचित स्वराभ्यास करने पर मनुष्य की बुद्धि म जो कि प्रवेश हो सकें ऐसे स्वरों के बाईस छोटे हिस्सों को अर्थात् एक ग्राम (सप्तक) के अंदर २२ श्रुतियों को प्रयोगार्थ माना हैं, जिनका ज्ञान मनुष्य उचित स्वराभ्यास द्वारा कर सकता है।

इसी प्रकार उपर्युक्त काल के परमाणुओं को अति-सूक्ष्मकाल कहते हैं। अतिसूक्ष्मकाल, स्थूलकाल, और महास्थूलकाल, ये तीन काल मनुष्य के बुद्धिके परे का विषय है; संगीत में सूक्ष्मकाल का उपयोग करते हैं। इसी प्रकार संसार को समस्त वस्तुओं के कण, अणु, और, परमाणु होते हैं।

कण, अणु और परमाणु विवरण

अनंत "परमाणु" मिलकर एक अणु बनता है और अनंत अणु मिलकर एक "कण" (पिंड) बनता है। इसी प्रकार एक "कण" विकृत होने पर अनंत अणु हो जाते हैं तथा एक अणु विकृत हो जाने पर अनंत परमाणु हो जाते हैं; अर्थात् पिंड शून्याकार (विलीन) हो जाता है। इस प्रकार का ईश्वर का प्राकृतिक नियम प्रत्येक वस्तु का समझें। किसीभी पदार्थ के अनंत परमाणु जब प्राकृतिक प्रेरणा से संग्रह करते हैं, तब उस पदार्थ का अणु या कण के रूप में ज्ञान होता है या देख सकते हैं।

संगीत

गीतं वाद्यं तथा नृत्यं त्रयं संगीतमुच्यते।

अर्थात् गायन, वादन, और नर्तन इन तीन क्रियाओं के उचित योग को "संगीत" कहते हैं। इसी प्रकार ताल स्वर और पद के योग को "गायन" कहते हैं और किसी भी वाद्य यंत्र से ताल, स्वर का उचित स्वरूप प्रदर्शित करा सकें उसे "वादन" कहते हैं तथा गायन, वादन के भावानुसार अंगप्रत्यंग से तदाकार हो कर भाव व्यक्त करने को नर्तन कहते हैं। इस प्रकार गायन, वादन और नर्तन के उचित योग से "संगीत" की पूर्ति होती है।

यदि इन तीन में से एक भी कमजोर होगा तो संगीत कीं उचित पूर्ति नहीं होगी, अर्थात् संगीत प्रभावशाली या आकर्षक नहीं बनेगा। यहाँ पर नृत्य के अर्थ केवल पैर में घुंगरू बाँधकर नाचने के नहीं है। यहाँ पर गायन के भावानुसार तदाकार होकर भाव व्यक्त करने को नर्तन माना है। इसी नर्तन के भाव को तालबद्ध करके स्वरों के लहरे के साथ, केवल ताल वाद्य के साथ, केवल नृत्य करना, यह भी महान् अभ्यास और अध्ययन करने का विषय है। "वाद्य" रागसूचक और तालसूचक ऐसे दो प्रकार के होते हैं। वीणा, सितार, सारंगी इत्यादि ये राग सूचक वाद्य हैं। मृदंग, ढ़ोल, तबला इत्यादि ये ताल सूचक वाद्य हैं।

नाद भेद

"नाद" सुमधुर और अमधुर ऐसे दो प्रकार का होता है। "संगीत" में सुमधुर नाद की सामग्रीका उपयोग होता है। जैसे—सुमधुर वाद्य, सुमधुर कंठ इत्यादि। संगीत में सभी सामग्री सुमधुर नादयुक्त होना आवश्यक है। कारण कि संगीत में सुमधुर नाद को ही स्वर संज्ञा दी है। अर्थात् जिस नाद से चित्त को शांति और रंजकता प्राप्त हो सके तथा अपने अपने स्थान में रंजकता के बराबर बराबर बोल कर चित्त को प्रसन्न करें; उसे स्वर कहते हैं। इस प्रकार से शुद्ध और मुख्य केवल सात स्वर ही माने हैं तथा इन्हीं सात स्वरों से उत्पन्न कोमल, तीव्र उपस्वर कहलाते हैं। ऐसे सात स्वर व पाँच उपस्वर मिलकर बारह स्वरों की संपूर्ण आरोहावरोह से भिन्न भिन्न थाट उत्पन्न होते हैं; जैसा कि पहिले समझा चुके हैं, कि ७२ थाटों के आधार से हज़ारों राग बनाये गये हैं और

बन सकते हैं। आजकल के प्रचलित रागों के लिये स्वर्गीय श्री. भातखंडेजी ने दस थाट ही माने हैं।

रागों का मुख्याङ्ग

रागों का मुख्यांग केवल रागालाप हैं। जिन विशेष स्वर समूह के उच्चारण करने से राग का दिग्दर्शन हो सके, उसे रागालाप कहते हैं। रागालाप करने के लिये गृहस्वर, न्यासस्वर, पकड़, विश्रांति के स्वर, वादी, संवादी, अनुवादी, विवादी, संपूर्ण, संकीर्ण, वक्र, वर्ण, मंद्र, मध्य, तार, दम, मींड़, गमक इत्यादि; संगीत के तत्त्वों को ध्यान में रखते हुए नाना प्रकार के स्वर प्रस्तारों द्वारा राग-रागनियों के स्वरूप प्रगट करने को रागालाप कहते है। रागालाप को अलंकृत करने के लिए प्रथम स्वर प्रस्तारों का अध्ययन उपर्युक्त संगीत तत्त्वोंयुक्त करना चाहिए। कारण कि स्वर प्रस्तारों द्वाराही राग-रागनियों का अलंकार और सरस भाव प्रदर्शित किया जाता है।

स्वर प्रस्तार विधि

एक स्वर से दूसरे स्वर को गुणा करने में जितना गुणनफल आवे, गुणनफल के अनुसार उतने ही स्वर-प्रस्तार निकलेंगे जैसे, सा स्वर से रे स्वर को गुणा करने में अर्थात् सा × रे–१ × २ = २ दो प्रकार के स्वर प्रस्तार सारे और रेसा ऋषभ तक निकलेंगे। इन दो प्रस्तारों के सिवाय आगे कुछ नहीं निकलेगा। हाँ, इन दो प्रस्तारों को नाना प्रकार की कल्पना करके अलंकृत अलबत्ता कर सकते हैं।

जैसे—- साऽऽरेसाऽ, सासारेरेऽ, सा रेसाऽ, रेसा रेऽ, रेसाऽरे, साऽऽरेसा, सासारेरेसाऽ, रेरेसासारेऽ, सासारेरे, रेरेसासा, साऽसाऽरेऽरे, सा रेसाऽरेसा, सारेसारेऽरे, रेरे रेरे सासा, सासा सासा सारे सासा, सासा सासा सासा सारे, सारे सासा सारे सासा; सासासा सासासा सारेरे सारेरे; रेऽसा साऽरेसा—इत्यादि, कल्पनानुसार अनेक, प्रकार से ऋषभ तक के केवल दो प्रस्तारों का अलंकार किया जा सकता है। इसी प्रकार दो प्रस्तारों से नाना प्रकारके पल्टे, अलंकृत पल्टे कल्पनानुसार बन सकते हैं।

पहिला जैसे–सा रे, रे ग, ग म, म प, प ध, ध नि, नि सां। सांनि, नि ध, ध प, प म; म ग, ग रे, रे सा॥

दुसरा प्रकार—रेसा, ग रे, म ग, प म, ध प, नि ध, सां नि। नि सां, ध नि, प ध, म प, ग म, रे ग, सा रे॥

अर्थात् प्रत्येक प्रस्तार का प्रस्तारानुसार वैसा ही और उतना ही स्वर समूह लेकर सप्तक के अंदर एक एक स्वर आगे पीछे का छोड़कर आरोहावरोह करना चाहिए। जैसा कि उपर्युक्त सा रे और रेसा इन दो प्रस्तारों के पल्टे बनाने की विधि में दर्शाया है। अब उपर्युक्त पल्टों को नाना प्रकार की कल्पनानुसार अलंकृत कर सकते हैं। जैसे- 'रेसा, ग रे, म ग, प म, ध प, नि ध, सां नि' का अलंकार करेंगे तो

पहिली कल्पना—रेसा रेसा, ग रे ग रे इत्यादि आरोहावरोह करें।

दुसरी „ —रेरे सा सा, ग ग रे रे, „ „ „

तीसरी „ —रेऽसा, गऽरे, मऽग „ „ „

चौथी „ —रेसा ग रे म ग प म, ग रे म ग प म ध प, „

—नि सां ध नि प ध म प, ध नि प ध म प ग म,

पाँचवी „ —रेऽरेसा, गऽगरे, मऽमग इत्यादि;

लिखकर कहाँ तक बतलायें; कल्पनानुसार नाना प्रकार के अलंकार केवल ऋषभ तक ही उत्पन्न होते हैं।

- अब आगे सा रे और रेसा इन दो प्रस्तारों म तीसरे स्वर "ग" को गुणा करने में २ × ३ = ६ प्रकार के प्रस्तार गंधार तक निकलेंगे।

जैसे—सा रे ग, ग रे सा, ग सा रे, रे ग सा, रे सा ग, सा ग रे—केवल छः प्रकार के प्रस्तार गांधार तक निकलेंगे, आगे कुछ नहीं।

इन छः प्रस्तारों को नाना प्रकार की कल्पनानुसार अलंकृत कर सकते हैं और प्रत्येक प्रस्तार के आधार से भिन्न भिन्न पल्टे और अलंकृत पल्टे बना सकते हैं; जैसे कि सारे और रेसा के प्रस्तार में ऊपर दर्शा चुके हैं।

जैसे—सा रे ग ऽग, सा ग रे ऽ रे, रे सा ग ऽ ग ऽ, गसा रे रे ऽ रे, रे ग सा ऽ सा ऽ, सा रे ग रे ग रे सा सा, ग ऽ ऽ रे सा, सा रे सा ग ऽ ऽ, रे ग रे सा ऽऽ, सा ग रे ग ऽ ग सारेऽऽ, सा रे ग रे ऽ, ग रे सा रे ऽ, ग रे सा, ग रेसा ग रे ऽऽ, सा रे ग ग ऽ ग रे सा ऽ ऽ, सा रे सा ऽ ग ऽ ग, सा सा ग रे, सा रेग सा, रे रे सा सा ग ग रे ऽ, ग ग रे सा सा रे ग ऽ, सा रे सा रे ग ऽ, गरेगरेसारेगसाऽ, सा रे रे रे सा सा रेसा ऽ ऽ, ग रे सा ऽ, ग ग रे सा, ग ऽ ग ग रे ग सा, रे सा ग ऽ ऽ सा ग रे ऽ ऽ सा रे ग रे साऽ, इत्यादि।

सा रे ग के स्वर समूह के अनुसार पल्टा—सा रे ग रे ग म, ग म प, इत्यादि।

सा ग रे के स्वर समूह के अनुसार पल्टा—सा ग रे, रे म ग, ग प म, म ध प, प नि ध, नि सां ध। सा रे ग का अलंकार सा रे सा रे ग ऽ, रे ग रे ग म ऽ, ग म ग म प ऽ, इत्यादि।

सागरे का अलंकार—सा ग सा ग रे, रे म रे म ग, ग प ग प म, इत्यादि आरोहावरोह।

सारेगरे का अलंकार—सा रे ग रे, रे ग म ग, ग म प म, म प ध प, इत्यादि आरोहावरोह।

गरेसारे का अलंकार—ग रे सा रे, म ग रे ग, प म ग म, ध प म प, नि ध प ध, इत्यादि आरोहावरोह।

ग रे सा, ग रे सा, ग रे, सा रे ग रे, सा रे ग रे; म ग रे, म ग रे, म ग, रेगमग, रेगमग; इत्यादि आरोहावरोह।

इस प्रकार गांधार तक के छः प्रस्तारों के आधार से नाना प्रकार के प्रस्तार गांधार तक उत्पन्न होते हैं।

आगे गांधार तक के छः प्रस्तार गुणित चौथा स्वर मध्यम अर्थात् ६ × ४ = २४ प्रकार के भिन्न भिन्न प्रस्तार मध्यम तक निकलेंगे।

जैसे—

सारेगम, गमरेसा, रेसागम, मरेगसा, सामगरे, गसामरे, रेमगसा, मगरेसा, सारेमग, गसारेम, रेमसाग, मगसारे, सागमरे, गरेसाम, रेगसाम, मसागरे, सामरेग, गरेमसा, रेगमसा, मरेसाग, सागरेम, गमसारे, रेसामग, मसारेग,

मध्यम तक के २४ प्रस्तारों को ऊपर बतलाये हुए अनुसार नाना प्रकार की कल्पनानुसार अलंकृत कर सकते हैं और पल्टे, अलंकृत पल्टे बना सकते हैं, जैसा कि ऋषभ और गांधार तक के प्रस्तारों में ऊपर दर्शाया है। आगे मध्यम तक के २४ प्रस्तार गुणित पाँचवा स्वार पंचम २४ × ५ = १२० अर्थात् १२० प्रकार के भिन्न–भिन्न स्वर प्रस्तार पंचम तक निकलेंगे, जो कि निम्नलिखित भाँति हैं:—

जैसे:—

सापरेगम, पसारेगम, परेगमसा, सारेगमप, सागमरेप, पगमरेसा, पसागमरे, सापगमरे, सापमरेग, पसामरेग, पमरेगसा, सामरेगप, सापगरेम, पसागरेम, पगरेमसा, सागरेमप, रेसागमप, रेगपमसा, सागपमरे, सारेपगम, रेसापगम, रेपगमसा, सारेपमग, रेसापमग, रेपमगसा, सापमगरे, सारेमपग, रेसामपग, रेमपगसा, सामपगरे, सारेमगप, रेसामगप, रेमगपसा, सामगपरे, गसारेमप, गरेमपसा, गसापमरे, गपमरेसा, गसामरेप, सामरेपग, गमरेपसा, गसारेपम, गरेपमसा, सागपरेम, गसापरेम, सापरेमग, गपरेमसा, सागमपरे, गसामपरे, सामपरेग, गमपरेसा, मसारेगप, सागरेपम, मगरेपसा, मसापगरे, मपगरेसा, मसागपरे, मगपरेसा, रेगसामप, गरेसामप, रेगमपसा, रेमपसाग, गमपसारे, गरेसापम, रेपमसाग, गपमसारे, रेगपसाम, गरेपसाम, रेपसामग, गपसामरे, रेगमसाप, गरेमपसा, रेमसापग, गमसापरे, रेमसागप, मरेसागप, मगपसारे, मरेसापग, रेमगसाप, मरेगसाप, रेगसापम, मगसापरे, मरेपसाग, रेपसागम, मपसागरे, रेपगसाम, मपगसारे, परेसागम, पगमसारे, परेमसाग, पमसागरे, परेमगसा, पमगसारे, परेगसाम, पगसामरे, परेसागम, पसामगरे, गमसारेप, मगसारेप, गपसारेम, मपसारेग, गपरेसाम, मपरेसाग, गमरेसाप, मगरेसाप, पगसारेम, पसारेमग, पमरेसाग, पगसारेग, पगरेसाम, पमगरेसा, रेसागमप, सारेगपम, मरेगपसा,

मसापरेग, मपरेगसा, मसारेगप, मरेपगसा, सामगरेप, मसगारेप. इस प्रकार पंचम तक के १२० प्रस्तार (कूट तानें) निकलेंगे। इन प्रस्तारों का नित्याभ्यास करने से संगीत प्रेमी सज्जन कुछ न कुछ प्रस्तारों का गायन-वादन में उपयोग कर राग को नाना प्रकार से अलंकृत करके आकर्षक बना सकते हैं। रागालापादि करते समय रागानुसार संपूर्ण, संकीर्ण, वक्र, वादी, संवादी इत्यादि, संगीत तत्त्वों को ध्यानमें रखते हुए स्वर प्रस्तार करना चाहिये। यूँ तो संगीत का विषय अनंत है; प्राचीन ग्रंथों से ज्ञात होता है कि "संगीत कला" को योगी, महर्षियोने ही किसी सीमा तक प्राप्त किया था। साधारण गृहस्थ मनुष्य तो संगीत के भावार्थ को ही नहीं समझ सकते हैं! "संगीत कला" महान् घोर तपस्या (परिश्रम) करने से अनेक जन्मजन्मांतर में किसी भी सीमा तक कठिनता से प्राप्त होती है। बहुधा लोग तो दस, बीस रागों में दस, पाँच प्रकार के तान, पल्टे वाद्य या कंठ द्वारा अभ्यास हो जाने पर ही अपने को समझने लगते है, यह उनकी नासमझी का कारण है; क्यों कि वे संगीत के महत्त्व से अपरिचित और कला विहीन रहते हैं।

अब आगे पंचम तक के १२० प्रस्तार गुणित छट्ठा स्वर धैवत— १२० × ६ = ७२० प्रस्तार धैवत तक उत्पन्न होंगे और धैवत तक के ७२० प्रस्तारों में सातवें स्वर निषाद को गुणा करने में ७२० × ७ = ५०४० प्रकार के प्रस्तार निषाद तक निकलेंगे।

इस प्रकार से यह मनुष्यों की बुद्धि के परे का अनंत विषय है। इसी लिए अकबर बादशाह के पूछने पर तानसैनजी ने कहा था कि भगवत् की महान् कृपा से इस महान् सागररूपी संगीत में से मुझे केवल एक बूंद ही प्राप्त है।

"सुमधुर नाद" स्वर और श्रुति

श्रुतियों को कर्ण स्पर्शार्थ मींड़, सूत के द्वारा दिखाया जाता है, तब तक तो वह ध्वनि श्रुतियों के रूप में रहती है और जब किसी श्रुति पर ठहराव किया जाता है, तब उसे स्वर कहते हैं तथा जब किसी स्वर के ऊपर ठहराव नहीं किया जाता तब उसका अंतर परमाणु रूप हो जाने पर श्रुतियाँ कहलाती हैं। अर्थात् श्रुतियाँ स्वर से भिन्न नहीं हैं, इनका सम्बन्ध साँप के केंचुली के समान है।

यथा—श्रुतियः स्युः स्वराभिन्नाः श्रावणत्वेन हेतुना।
अहि कुंडलवत् तत्र भेदोक्तिः शास्त्रसंमता ॥
(संगीत पारिजात)

स्वरक स्वरूप और महत्त्व

जलते हुए दीपक की लौ जिस प्रकार वायु के झोके (प्रवाह) से स्थिर नहीं रह सकती है अर्थात् वायु के प्रवाह से दीपक की लौ हिलती ही रहेगी और जब वायु दीपक की लौ के अनुसार शांत और सीमित हो जायगी, तब दीपक की लौ भी स्थिर (ठहराव) हो जायगी। इस प्रकार कंठ में स्वरकी व्यवस्था समझें। यह दोष सुमधुर कंठ के स्वराभ्यासिओं से कुछ ठीक ही हो जाता है अर्थात् स्वर से सुमधुर कंठ के गायकों का स्वर कुछ स्थिर होने लगता है। इस प्रकार स्वर सहित रागालाप, तान, पल्टे आदि करना ही राग का अलंकार है वरन् बेसुरे अलंकार श्रोताओं के उपहास का कारण हो जाते हैं और लोगोंको अरुचि हो जाती है, कारण कि बेसुरे अलंकारों से राग का स्वरूप बिगड़ जाता है। इस प्रकार स्वरका स्वरूप और महत्त्व है तथा सुमधुर सामग्री से ही राग में रंजकता आती है, कारण कि संगीत में सुमधुर नाद को स्वर माना है।

क्या कलाकार के लिये व्यसन आवश्यक है ?

लेखक : श्री प्यारेलाल श्रीमाल, बी. कॉम्., संगीतरत्न, विशारद, उज्जैन.

प्रायः जब किसी कलाकार से मिलने का अवसर आता है तब मस्तिष्क में एक विचार टकराता है कि क्या इनके लिये व्यसन आवश्यक है ? क्या निर्व्यसनी व्यक्ति कलाकार नहीं बन सकता ? क्या कला स्वयं एक व्यसन नहीं है ? फिर इनको गांजा, भंग, शराब, सिगरेट अथवा चाय का आदी होने की क्या आवश्यकता पड़ती है ? कोई यदि यह कहे कि हमें किसी के व्यक्तिगत जीवन से क्या मतलब ! कलाकार तो कला की कसोटी पर ही कसा जाना चाहिये। ठीक है। किन्तु क्या कलाकार के व्यक्तिगत जीवन का उसकी कला से कोई संबंध नहीं ? अवश्य है। घनिष्ठ सम्बन्ध है। अतः इस प्रश्न पर विचार करना ही होगा।

कारण के बिना कोई कार्य नहीं होता। इस सिद्धान्त के आधार पर निश्चय ही कलाकार के दुर्व्यसनी होने के भी कुछ कारण हो सकते हैं। जहाँ तक मैं समझ पाया हूँ इसके मुख्य तीन कारण हैं जो निम्न प्रकार हैं:-

१ आज का कलाकार गरीब है। आर्थिक, पारिवारीक, सामाजिक तथा राजनैतिक समस्याओं की घटाएँ उसके मस्तिष्क में मंडरा रही हैं। उदरपोषण की चिन्तारूपी चिता में वह प्रतिदिन जल रहा है। स्पष्ट है कि ऐसी स्थिती में न वह गा सकता है न कीर्तन ही। उर्दु में भी कहा है " इश्क को जेर किया है तो भूख ने "। कला का प्रेम भी एक प्रकार का इश्क है। यदि यह कहा जाय कि कला और कलाकार में आशिक माशूक का सम्बन्ध होता है तो अतिशयोक्ति न होगी। किसी गायक को यदि कहा जाय कि वह मन चाहा रुपया लेले किन्तु जीवन में फिर कभी न गुनगुनाए तो मुझे विश्वास है कि वह इस प्रस्ताव को ठुकरा देगा। कलाकार की प्रवृत्ति कुछ ऐसी विलक्षण होती है कि कला की साधना के अतिरिक्त न वह नौकरी कर सकता है और न कोई व्यापार ही। बल्लभगढ़ में मियाँ अल्लाबख्शखाँ तथा उमरखाँ साहेब ये दो भाई हो चुके हैं। ये दोनों भाई अला-अमरखाँ के नाम से जाने जाते हैं। उनकी संगीत कला से प्रभावित होकर वल्लभगढ़के महाराजा श्री. नाहरसिंहने शिष्यत्व स्वीकार किया। गुरु-दक्षिणामें महाराजने चार गाँव दिये। लगान वसूली के लिये जब ये कलाकार गाँव पहुँचे तब किसानोंने इनका बड़ा सन्मान किया और अपनी दरिद्रता दिखाते हुए लगान माफ करने की याचना की। सरल एवं भावुक प्रकृति के होने के कारण इन्होनें कहा " जब हो तब लगान दे देना। " एक दिन महाराजने दरबार में पूछा, " उस्ताद साहेब, आपके गाँवों की आमदानीमें बहुत वृद्धि हो गई होगी ? " " वहाँ के निवासियों की गरीब हालत देखकर हमने अभी तक तो कोई रकम वसूल नहीं की है, " कलाकारोंने उत्तर दिया। इस पर महाराजने गाँव वालों को दरबार में बुलवाया और लगान चुकाने के लिये थोड़ीसी कठोरता के साथ व्यवहार किया। यह देखकर अला-अमरखाँ बोले, " महाराज, अभीतक इन गाँवोंके मालिक हम थे इसलिये आजतक का लगान हम माफ करते हैं। आगे आप जानिये। आपके गाँव आपही सम्भालिये। हमसे यह झगड़ा नहीं हो सकता। इस कार्यसे हमारी संगीतकला की साधना में बाधा पहुँचती है। " यह कह कर उन्होंने महाराज को चारों गाँव वापस दे दिये।

आवश्यकतानुसार थोड़ीसी जमीन समैपुरमें रख ली। किन्तु राजा रईसों का वह युग बीत चुका जिनके आश्रय में कलाकार सुख चैन की बन्सी बजाते थे। उस समय कलाकारों के सुपूर्द केवल एकही काम था—कला की साधना। वर्तमान युगमें कलाकार के आश्रय-दाता हैं—जनता और सरकार। जनता की ओर से जो बृहत् संगीत सम्मेलन समारोह अथवा सभाएँ की जाती हैं, उनमें उच्च कोटि के कुछ गिने हुवे कलाकारों को ही निमंत्रित किया जाता है। उच्चश्रेणी के कलाकारों के सामने आज भी आर्थिक समस्या उतनी जटिल नहीं है। समस्या तो उच्चश्रेणी तक पहुँचनेवाले सैकड़ों कलाकारों के सामने है। शासन की ओर से प्रतिवर्ष कुछ छात्रवृत्तियाँ अवश्य दी जाती हैं, किन्तु समस्या का हल उनसे सम्भव नहीं है। मध्यम श्रेणी के कलाकार की दशा अत्यंत दयनीय है। चिन्ताओं के बडे बोझ से लदे हुए कलाकार का मन जब गाने के लिये छटपटानें लगता है तब निश्चिन्त होने का अन्य कोई साधन उसको नहीं दिखाई देता, सिवाय इसके कि वह शराब पियें, भंग पिये अथवा सिगरेट पिये। तात्पर्य यह कि आर्थिक परिस्थिति उसे दुर्व्यसन की ओर प्रवृत्त होने के लिए बाध्य करती है।

२ व्यसन के शिकार ऐसे भी कलाकार हैं जिनके सामने न आर्थिक चिंता है, न पारिवारिक न सामाजिक और न राजनैतिक ही — जो सब प्रकारसे संपन्न हैं। ऐसे व्यक्ति व्यसन के आदि क्यों? यह भी एक प्रश्न हो सकता है। किन्तु इस प्रश्नका उत्तर भी खोज लेना विशेष कठिन बात नहीं। ऐसे कलाकारों की व्यसन के संबंध में कुछ गलत धारणाएँ बन चुकी हैं। संसार की प्रत्येक अच्छी से अच्छी वस्तु में कोई न कोई दोष अवश्य रहता है, उसी प्रकार बुरी से बुरी वस्तु में कोई न कोई अच्छाई। शराब, भंग, गांजा, सिगरेट आदि के उपयोग को दुर्व्यसन इसीलिये कहा गया है कि इनमें दोष अधिक हैं। किन्तु कुछ लाभ भी हैं। सबसे पहला लाभ तो यही है कि पीनेवाला चिन्ताओंसे मुक्त हो जाता है। जीवन की सारी उलझानों से दूर होकर उसका मन और मस्तिष्क लक्ष्य की ओर केन्द्रित हो जाता हैं। जब वह नशे की तरंग में होता है तब कल्पनाएँ दरिया कीं लहरों के समान उसके मस्तिष्क में टकराने लगती हैं। लहर में जो कविता बनती है उसका मज़ा कुछ और ही रहता है। जिसने कभी नहीं पी वह क्या जाने उस मस्ती का मज़ा। पीने के बाद कुछ समय के ही लियें सही मगर आदमी बादशाह बन जाता है। न उसे किसी का भय होता है न किसी की झिझक। जो कुछ वह लिखता है मुक्त होकर लिखता है, जो कुछ वह गाता है मुक्त होकर गाता है। ध्यानस्थ होनेके लिये यह सर्वोत्तम साधन है, ऐसा पीनेवाले कहते हैं। अधिक समझाने पर गांजा पीनेवाला कहता है, "नहीं पी जिसनें गांजे की कली उस लड़के से लड़की भली" तंबाखू पीनेवाला कहता है, "लगे दम और मिटे ग़म। भंग पीनेवाला कहता है,

> "याहि में कोटिकटे तिखेनि औ याहि में गंग
> जमुन को पानी।
> दूर टलें सब दुख दरिदर जब आंग में आवत
> भंग भवानी"॥

और मदिरापान करनेवाला कहता है, "ये मधुशाला की मधुबाला"। ये प्रचलित कहावतें जो उनके मस्तिष्क में घर कर गई हैं, उनको निकालना बडा कठिन कार्य हैं। परिस्थितियों के थपेड़े ही इन चट्टानों को तोड़ सकते हैं। बुराइयों की उपेक्षा करके दुर्व्यसन में केवल अच्छाइयाँ ही देखने का जो एकपक्षीय दृष्टिकोण

कलाकार का बन जाता है वही उसे सर्व साधन संपन्न होते हुए भी दुर्व्यसनी बनाता है।

३ तीसरा मुख्य कारण है कलाकार की आदत। अधिकांश कलाकार इसी कारणवश दुर्व्यसनी हैं। नशीलीं वस्तुओं के गुणदोष को वे भली प्रकार जानते हैं; फिर भी पड़ी हुई आदत उन्हें विवश करती रहती है। इस बात को वे खूब अच्छी तरहसे जानतें हैं कि उनकी आर्थिक स्थिति अच्छी नहीं है, बालबच्चों की आवश्यकतायों को वे पूरी नहीं कर पा रहे हैं, बीमार पत्नी का ठीकसे इलाज नहीं हो रहा है, मकान मालिक और दूधवाले का कर्ज बढ़ता जा रहा है। और तो सब ठीक, लेकिन स्वयं के लिये नई चप्पल और एक पोषाख बनवाने की बहुत दिनों से सोच रहे हैं किन्तु अभीतक नहीं बनवा पाये हैं। यह भी जानते कि इस कृत्य से उनकी सामाजिक प्रतिष्ठा को भारी धक्का पहुँच रहा है। इन सब बातों को जानते हुए भी पीते हैं—आदत से लाचार होकर। "जेब में पैसा है आज तो पियो, कल की कल देखेंगे," यह विचार उनकी आदत को बल देता है और वे आजीवन इसी प्रकार ऐसे रहते हैं।

मुख्यरूप से उपरोक्त तीनों कारणों से कलाकार व्यसन में डूबे रहते हैं। अब हमें यह देखना है कि मादक वस्तुओंका प्रयोग कलाकार के लिये उचित है अथवा अनुचित। और यदि उचित हो तो कहाँ तक।

मादक पदार्थ के सेवन से कुछ समय के लिये ही सही, किन्तु मनुष्य चिंताओं से निःसंदेह मुक्त हो जाता है। नशे की खुष्की से कफ का नाश होकर आवाज़ साफ होता है। रक्त प्रवाह बढ़ जाने से शरीर में स्फूर्ति आ जाती है। आवाज का पिच ऊँचा अथवा नीचा करनेवालों के लिये क्रमशः अफीम अथवा गांजे का सेवन अभिष्ट है। गाने से पहले चाय का सेवन करने से गले की नसें गरमा जाती हैं, आवाज़ साफ हो जाती है तथा आलस्य भी दूर हो जाता है। सुबह शाम भोजन के पश्चात् एक पान सेवन करने से मुख शुद्धि के अतिरिक्त रक्तशुद्धि भी होती है। विचारों की कैसी ही उलझन क्यों न हो, उसे केवल एक सिगरेट सुलझाने में समर्थ है। अलावा इसके स्वस्थ जीवन के लिये वैद्यक शास्त्र में जहाँ वर्ष में दो बार जुलाब, मास में दो बार उपवास तथा दिन में दो बार व्यायाम बताया है वहाँ हफ्ते में दो बार नशा भी बताया गया है। मदिरा सेवन के बारे में "अमृत सागर" नामक वैद्यक ग्रंथ में लिखा है, "प्रातः समय शौचादिक कर, स्नान संध्या से निवृत्त हो दो टके भर रीति से मद्य पिये और मध्याह्न समय सचिकण भोजन के साथ चार टके भर पीये और सायंकाल प्रहर भर रात्रिगेय भोजन के समय आठ टके भर मद्य पिये तो यह मद्य अमृत का सा गुण करके क्षुधा को अधिक करती है, रोग को समीप नहीं आने देती और अच्छे भोजन के साथ प्रसन्न चित्त होकर पिये तो जैसा मद्य में गुण कहा है, वैसा ही गुण करती है। काम बढावे, चित्त प्रसन्न रखे, और तेज, बुद्धि, पराक्रम, स्मृति, हर्ष, सुख, भोजन, निद्रा इन सबको बढावे।"

उपरोक्त लाभ का जहाँ तक संबंध है, मादक पदार्थो का सेवन उचित हो सकता है, किन्तु प्रायः देखने में यही आया है कि इनका मर्यादित सेवन करनेवाला विरला ही व्यक्ति मिलता है। नव्यानवे प्रतिशत व्यक्ति इनके आदि ही मिलेंगे। इसी लिये इन पदार्थों का सेवन दुर्व्यसन में गिना जाता है एवं त्याज्य माना गया है।

वैद्यक दृष्टिकोण से अति मदिरा पान करने से जो हानि होती है उसके सम्बन्ध में "अमृत सागर" ही में आगे इस प्रकार उल्लेख मिलता है, "बकने लगे, स्मरण जाता रहे, वाणी और शरीर की चेष्टा विक्षित

की सी हो जाय, संज्ञा जाती रहे, हिचकी और श्वास हो, मस्तक काँपे, पंसुली में शूल हो। और जो भोजन बिना किये पिये, बारंबार पिये, खेदयुक्त, भयभीत, अथवा तृषायुक्त हो पिये, क्रोधित अवस्था में अथवा मलमूत्र से वेययुक्त होकर पिये तो उस पुरुष को तो अनेक रोग घेर लेते हैं। अंगूर की मदिरा पान करने से मनुष्य का स्वाभाविक प्रेम खो जाता है। इस मदिरा के पान से कई भीषण रोग भी हो जाते हैं जैसे लकुआ का मारना, आमाशय का फूलना, कलेजा, गुर्द का फूलना, तपैदिक, निमोनिया और पागलपन, रक्ताशय के स्नायु के रोग आदि हो जाते हैं।" ग्लेडस्टन इंग्लेंड के प्रधान मंत्री ने कहा था कि "तीन बड़ी बलाएँ—युद्ध, अकाल और मरी तीनों मिलाकर इतनी नाशक नहीं जितनी अंगूर की मदिरा।" शराब पीने के थोड़ी देरबाद मुँह से दुर्गंध आने लगती है। इसका कारण यह है कि जब शराब रक्त में प्रवेश करती है और फेंफडों में जाती है तब फेंफडें विष से जितनी जल्दी हो मुक्त होनेका प्रयत्न करते हैं। डाक्टर लोग भी यह जानते हैं कि शराब पिनेवालों को तपैदिक और निमोनिया शीघ्र लग जाता है और लगने पर इनके स्वस्थ होने की कम आशा रहती है, बनिस्बत शराब न पीने वालों के।

तंबाखू का धुँआ श्वास प्रश्वास के यंत्रों के प्रत्येक भाग को बिगाड देता है। वह नाक के भीतर की झिल्ली, फेंफडों की झिल्ली तथा श्वासनली की झिल्ली को फुला देता है। इस कारण से तंबाखू के सेवन से प्रमेह तथा अन्य रोग लगने का भय रहता है। कई लोग सिगरेट का "चेन स्मोकिंग" करते पाये जाते हैं। ऐसे ही चेन स्मोकर प्रायः कैन्सर जैसी भयानक बीमारी के शिकार बनते हैं। तंबाखू, बीडी, सिगरेट, गांजा अथवा हुक्का पीने वाले किसी वृद्ध को देखिये कफ, खांसी और श्वास का रोगी मिलेगा।

अधिक पान खाना भी एक बड़ा हानिकारक अभ्यास है। इससे थूँकने की मलीन आदत पड़ जाती है। थूँक पाचन क्रिया के लिये अत्यन्त उपयोगी पदार्थ है। पान चबाते समय जो ढेर सा थूँक उत्पन्न होता है, वह थूँक देने से व्यर्थ जाता है। चूना जो पान के साथ खाते हैं उससे मसूड़ें सिकुड जाते हैं और ढीले हो जाते हैं। दाँत सड़ने लगते हैं। कोई यदि यह कहे कि लोग जो बहुत समय से पान खाते हैं फिर भी उनके दाँत ठीक हैं, तो इससे यह नहीं समझना चाहिये कि पान खाना हानि कारक नहीं है। जैसे कोई अफीमची बहुत वर्षों तक जिये तो यह सिद्ध नहीं होता कि अफीम खाना लाभदायक है।

बीड़ी और सिगरेट की भाँति चाय का भी आज सर्वत्र अत्याधिक प्रचार है। यद्यापि यह गांजा, भंग अथवा शराब की तरह न तो कीमती है और न हानिकारक ही; फिर भी कई लोग इसके इतने आदी हो चुके हैं कि प्रातःकाल चाय पीने पर ही वे शौच को जाने क़ाबिल हो पाते हैं। कई लोगों को दिन भर में दस पंद्रह कप चाय तक पीने की आदत है। समय पर चाय न मिलने पर सिर में दर्द होने लगता है। चाय भी एक नशीली वस्तु है। फेंफडों पर इसका अच्छा असर नहीं होता। सर्व साधारण हिंदुस्थानी को आज फल फूल, मेवे आदि पौष्टिक पदार्थ मिलना तो दूर की बात है, भर पेट भोजन भी नहीं मिल रहा है। ऐसी दशा में यदि चाय के स्थान पर दूध पीने की आदत डाले तो कुछ तो पौष्टिक तत्त्व शरीर को मिलेगा ही। मन में यदि थोड़ीसी प्रबलता है तो आदत को जैसा चाहे बनाया जा सकता है।

मेरे एक मित्र एक सरकारी आफिस में साधारण क्लर्क थे। केवल रु ७१ मासिक वेतन मिलता था, जिसमें रु. १५ का होटल का बिल बनता था। इस बिल का चुकोतरा करते समय जी दुखता अवश्य था, किन्तु

आदत से लाचार थे। मध्यांतर में प्रायः सभी कर्मचारी-गण जलपान के लिये होटल में जाया करते थे। दो चार मित्र यदि साथ में हुए तो उनके लिये भी कुछ मंगवाना होटल की शिष्टता समझी जाती है। मिथ्याभिमान में इस प्रकार का खर्च बढ़ा तो लेते हैं, किन्तु मास के अंत में चुकाते समय बहुत खलता है। और क्यों न खले ? इतनी कम आय वाला व्यक्ति यदि आय का इतना बड़ा भाग केवल होटल में दे दें, तो उसकी गृहस्थी की शेष अवश्यकताएँ पूरी कैसे हों? उसका यह फालतू खर्च क्यों न गृह कलह का कारण बने ? फिर यह बात भी विचारणीय है कि उसके शरीर को स्वास्थ्य की दृष्टि से कितना लाभ हुआ ! स्पष्ट है कि इन पंद्रह रुपयों के फल फूल तथा मेवे खाने से जितना पौष्टिक तत्व उसे मिलता, उतना चिवडा, कचोरी और चाय से नहीं मिल सकता। कई बार मेरे इस मित्र ने होटल में न जाने का दृढ़ संकल्प किया, किन्तु संकल्प को निभाने में सदैव असमर्थ रहे। एक दिन उन्होंने अपनी यह परेशानी मुझ से कह सुनाई।

मैंने कहा "देखिये, एक आदमी ने किसी महात्मा के उपदेश के प्रभाव में आकर जीवन में कभी बीड़ी सिगरेट न पीने की शपथ ले ली; किन्तु दो दिन के बाद ही उसने शपथ तोड़ दी और पुनः पीने लगा। इसका कारण यह था कि जो विरक्ति उसे हुई वह केवल श्मशान-वैराग्य के समान थी। आदत को क्रमशः कम करने से ही वह अपनी उस आदत से छुटकारा पा सकता था। इसलिये आप भी सबसे पहिले तो यह प्रयत्न कीजिये कि होटल में एक दिन छोड़कर जाइये। धीरे धीरे फिर चाय के स्थान पर दूध पीना आरंभ करिये। कुछ दिन ऐसा करते रहने से तलब दूध ही में सन्तोष मानने लगेगी। फिर कभी कभी फलाहार में आनंद लीजिये। इस प्रकार आप होटल के खर्च से बच सकेंगे व मेवे फल फूल के सेवन से स्वास्थ में वृद्धि भी होगी। बारहा मास नये नये प्रकार के फलों की मौसम चला करती है। अनार, अंगूर, सिताफल, जामफल, अरंड, ककड़ी, केले, चीकू, संतरे, आम, पिंडखजूर, मूंगफली, चने, टमाटर आदि फल यदि केवल २५ पैसे के नित्य सेवन किये जायें, तो मासिक खर्च साढ़े सात रुपये का होता है। हाँ, यह बात अवश्य है कि अभी आप पर चाय ने पूर्ण रूप से अपना प्रभुत्व जमा रखा है, किन्तु आप में यदि थोड़ा सा भी आत्मबल है तो आप उपरोक्तानुसार आचरण करने पर उससे छुटकारा पा सकते हैं"।

मित्र को मेरी योजना पसंद आई। महिने भर के बाद जब मिले तो कहने लगे, "अब मेरे घर में कलह नहीं मचता। वज़न भी दो पौंड बढ़ गया है।" अस्तु। ये जितने भी दुर्व्यसन हैं, सभी तामसी वृत्ति को बढ़ाते हैं तथा कामोद्दीपक हैं।

सामाजिक दृष्टिकोण से देखें तो भी मादक द्रव्यों का सेवन उचित नहीं कहा जा सकता। कुछ जाति विशेष में मदिरापान, धूम्रपान आदि वर्जित हैं। लुकछिप कर सेवन करने वालों की जब पोल खुल जाती है, तब वे समाज के दृष्टि में बहुत गिर जाते हैं। मुँह में से जिसके शराब की, गांजे की अथवा बीड़ी की दुर्गंध आ रही है, उससे कौन सुसंस्कृत नागरिक घृणा नहीं करेगा ? लानत है ऐसी ज़िंदगी पर जिससे दुनिया नफरत करे। कलाकार यश का भूखा होता है। यश मिलता है प्रिय कार्य से। यदि ऐसे अप्रिय कार्य से घृणा मिलती है, अश्रद्धा मिलती है, अपयश मिलता है, तो कलाकारों को तो सदैव इससे बचना चाहिये। केवल संगीत की साधना ही से जीवन का कल्याण नहीं हो सकता। उसके अतिरिक्त जीवन दीक्षा की भी आवश्यकता है अर्थात् जीवन का सर्वांगिण विकास

अपेक्षित है। कई अच्छे अच्छे कलाकार अभिमानी आत्मश्लाघी और अभद्र मिलते हैं। इसका एक मात्र कारण यही है कि उन्होंने कला की साधना तो खूब की, किन्तु जीवन में सदाचार के महत्त्व को नहीं समझा। कुछ ऐसे अवसर मेरे जीवन में आये हैं, जब कि मेरी श्रद्धा अश्रद्धा में परिणित हो गई। एक ख्याति प्राप्त गायक का रेडियो पर गायन सुनकर उनके दर्शन करके उनसे कुछ चर्चा करने की मेरे मन में उत्कंठा हुई। जब उनसे मिला तो भंग के नशे में चूर थे। अहंपूर्ण उनकी बातें सुन कर मुझे बड़ा आश्चर्य हुआ कि ऐसे उच्च कोटि के गायक का इतना छोटा व्यक्तित्व! इसी प्रकार एक दूसरे गायक महाशय की बड़ी प्रशंसा सुन कर उनके जलसे में उपस्थित हुआ। इनकी लाल लाल आँखों ने बता दिया कि वे शराब के नशे में धुत थे। बार बार तबला और सारंगी वाले को धमलाने लगे। उनके हावभाव से यही प्रतीत होता था कि वे उपस्थित श्रोताओं को कुछ नहीं समझते। आप ही बताइये, जो श्रद्धा के पुष्प लेकर मैं वहाँ गया था, उन्हें उनकी सेवा में कैसे अर्पित कर सकता था? अपने एक तबला वादक मित्र के सम्बन्ध में एक दिन यह जानकर कि उनको गांजे के दम के बगैर काम नहीं चलता, मेरी श्रद्धा को बड़ी ठेस पहुँची। कलाकारों ने समय को पहचानना चाहिये। विलासिता का वह युग बीत चुका है। समाज का आश्रय मिलने पर ही अब कला जीवित रह सकेगी। कला के माध्यम से जनता को सच्चाई, प्रेम, देशभक्ति चरित्र निर्माण का पाठ पढ़ाने का उत्तरदायित्व आज के कलाकार के कंधों पर आया है। किन्तु यह भी यथार्थ है कि दुर्व्यसनी बन कर तथा समाज की दृष्टि में घृणा का पात्र बनकर कलाकार इस उत्तरदायित्व को निभाने में सर्वथा असमर्थ रहेगा। आर्थिक दृष्टि से तो व्यसन सेवन लाभदायक कहे ही नहीं जा सकते। कलाकार के अनेक उदाहरण हैं जिन्होंने इस के लिये घर के वर्तन और साज़ बाज़ तक गिरवी रख दिये। कला प्रदर्शन में हज़ारों रुपये कमाये, किन्तु जब देखा उन्हें फटे हाल ही पाया। मध्यकालीन युग में जब कि कलाकारों को राजाश्रय प्राप्त था, आर्थिक संकट आज की भाँति बिकट अवस्था में नहीं था। तब हो सकता है व्यसन पर किया गया अफलातून खर्च उन्हें न अखरा हो, किन्तु आज उस बिगड़ी हुई आदत ने उन्हें आटे दाल का भाव मालूम करा दिया है। अधिकांश कलाकारों की आर्थिक स्थिति संतोषजनक नहीं है। ऐसी दशा में दुर्व्यसन पर व्यर्थ पैसा बरबाद करना बुद्धिमानी नहीं कही जा सकती।

राजनैतिक दृष्टिकोण से देखें तो यह कृत्य एक अपराध माना गया है। रेल, मोटार, सीनेमा में लिखा हीं रहता है, "धूम्रपान वर्जित"। गांजा, भंग, शराब, अफीम आदि पर सरकार का पूर्ण नियंत्रण है। कोई बुराई यदि न होती, तो इसके उपयोग की भी अनाज की तरह पूर्ण स्वतंत्रता होती। जब कोई इकरारनामा लिखा जाता है तो अंत में यह वाक्य लिखा जाता है "बगैर किसी नशे पत्ते के सही होश हवाश में लिख दिया सो सही"। शराब बंदी के लिये सामाजिक संस्थाएँ तथा सरकार पूर्ण रूप से प्रयत्नशील हैं।

धार्मिक दृष्टिकोण से तो मादक द्रव्यों का सेवन अत्यंत निंदनीय कार्य माना गया है। किसी धर्मशास्त्र में इस कार्य के लिये अनुमति नहीं दी गई है। जैन शास्त्र में सात प्रकार के दुर्व्यसनों का वर्णन इस प्रकार किया गया है:

> " द्यूतं च मासं च सुरा च वेश्या
> पापाद्धि चोरी परदारसेवा।
> एतानि सप्तव्यसनानि लोके
> घोरातिघोरं नरकं नयन्ते॥ "

भावार्थ—जुआँ, माँसभक्षण, सुरापान, वेश्यागमन, शिकार, चोरी तथा परस्त्रीगमन से सात दुर्व्यसन घोर नरक में ले जाने वाले हैं।

धर्म शास्त्रों में वर्णित किसी आदर्श चरित्र को लीजिये, निर्व्यसनी ही मिलेगा। दुर्व्यसन से किसी का चरित्र हुआ हो, ऐसा उदाहरण कहीं नहीं पाया जाता। बल्कि नरक का भय दिखा कर इन दुर्व्यसनों से बचने संबंधी सैंकड़ों कहानी किस्से उपदेश के रूप में उद्धृत किये गये हैं।

उपरोक्त तर्कों के आधार पर इसी परिणाम पर पहुँचना पड़ता है कि मादक पदार्थों का सेवन किसी भी दशा में लाभदायक नहीं है। अतः त्याज्य है।

इन मादक वस्तुओं का नशा अस्थायी नशा है, जो कुछ ही समय में उतर जाता है; किन्तु कला का नशा एक ऐसा नशा है, जो एक बार चढ़ जानेपर आमरण नहीं उतरता। जिसका मन और मस्तिष्क कला के रंग में रंगा है, उससे पूछिये कि क्या कला से बढ़कर उसे कोई वस्तु प्रिय है-बंगला, मोटर, पद, प्रतिष्ठा अथवा पैसा? उत्तर मिलेगा "कला ही जीवन का सर्वस्व है"। ऐसे संत कलाकारों के लिये यह ऊपरी नशा कोई महत्त्व नहीं रखता। वे कला के महासमुद्र में गोता खोर की भाँति मोती चुन चुन कर लाते हैं, जो जन कल्याण के लिये उपयोग में आते हैं। ऐसे ही निर्व्यसनी कलाकारों में हम सदाचार, कर्तव्यनिष्ठा, सहृदयता, देशप्रेम, ईश्वरभक्ति आदि सद्गुणों की अपेक्षा कर सकते हैं। क्या आज भी हमारे देश में उच्चकोटि के गायक वादकों में ऐसे कलाकार नहीं हैं, जो सर्वथा निर्व्यसनी हैं? यदि हैं तो फिर यह सिद्ध नहीं होता कि कलाकार के लिये व्यसन आवश्यक है।

कला यदि "बहुजन सुखाय" के लिये है, तब तो उस कलाकार को सामाजिक शिष्टाचार के विरुद्ध आचरण करना ही नहीं चाहिये; किन्तु कला को जो "स्वान्तः सुखाय" मानता है, उसके लिये भी दुर्व्यसन योग्य इसलिये नहीं है कि उस कला का आनंद उसे पूरा नहीं मिलता। अपनी साधारण अवस्था में मनुष्य को अपने सुख दुःख की जो अनुभूति होती है, उसका आनंद कुछ और ही होता है। वह आनंद उसको अपनी असाधारण अवस्था (नशे की हालत में) नहीं मिल सकता। क्यों कि अनुभूति इंद्रियों के द्वारा होती है, जो उस अवस्था में उसके आधीन नहीं होती। उसको स्वतः का कोई भान नहीं होता। कलाकार की यह स्थिति वास्तव में दयनीय ही कही जा सकती है। जीवन का सच्चा आनंद अदमी अपनी साधारण स्थिति में ही प्राप्त कर सकता है इसलिये कलाकार के लिये व्यसन आवश्यक नहीं कहा जा सकता।

कला को अभिव्यक्ति की कुशलता कहा गया है। किन्तु अभिव्यक्ति का भवन अनुभूति के खंबों पर टिका रहता है, यह भी कह देना ग़लत न होगा। हिन्दी के लब्धप्रतिष्ठ दार्शनिक कवि जयशंकर प्रसाद अभिव्यंजनावादियों की भाँति अनुभूति को गौणता न दे कर उसे मुख्य मानते हैं। वे कहते हैं "अभिव्यक्ति केवल रचना कौशल नहीं है। वस्तुतः अनुभूति को मननशील आत्मा की असाधारण अवस्था मानना चाहिये। अतः अभिव्यंजनावादियों की बाह्य प्रक्रियाओं का विशेष महत्त्व नहीं है।" सूरदास कृष्णभक्त थे। कृष्ण की बाललीलाओं के वर्णन में उनके हृदय को अपूर्व आनंद मिला। फल स्वरूप उन्होंने अपने काव्य को वात्सल्य रस से ओतप्रोत कर दिया। मुग़ल बादशाहों के समय तुलसी हिन्दू समाज की दुर्दशा को सहन न कर सके। आदर्श हिन्दू समाज की स्थापना की एक टीस उनके मन में थी, "जो रामचरित मानस" के रूप में उद्भुत

हुई। केशव और बिहारी कवियों का जीवन अपने आश्रयदाताओं के समान विलासी था, इसलिये उनकी रचनाएँ नायिकाओं के शृंगारिक वर्णन से भरी हुई हैं। भूख और ग़रीबी की लपटों में झुलसता हुआ आज का कवि क्रांति के गीत गा रहा है। गायक के मन को जब ठेस लगती है, तब वह कोई ग़म का तराना छेड़ता है, भक्त हृदय कवि गायक को भजन कीर्तन गाने में विशेष आनंद मिलता है, वैसे ही व्यभिचारी गायक को अश्लील गाने की सूझती है। इन उदाहरणों से स्पष्ट है कि कला की अभिव्यक्ति में अनुभूति की प्रधानता रहती है। अतः क्या यह आशा करना व्यर्थ-प्रयास न होगा कि कोई शराबी गायक हमें कृष्ण भक्ति का पद सुनाये? और यदि सुनाये भी तो उसका हमारे जीवन पर कितना प्रभाव हो सकता है! समाज में सद्गुणों की स्थापना करने के लिये बहुत आवश्यक है कि कला आदर्श को लेकर जनता में आये और आदर्श कला की अभिव्यक्ति तब तक असंभव है, जब तक कलाकार का जीवन आदर्शों से रहित है। इस दृष्टि से भी हम यह निश्चयात्मकरूप से कह सकते हैं कि कलाकार के लिये व्यसन आवश्यक नहीं है।

संगीत शिक्षा का ध्येय

लेखक:– श्री. **श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर**, खैरागढ़.

संगीत व्यवसायी लोगों में संगीत अध्यापकों का स्थान बहुत ऊँचा है और उनका उत्तरदायित्व भी बड़ा गंभीर होता है। संगीत एक कला है कि जिसके आदर्श न जडाकृति में रहते है, न स्थायी हैं। अतएव सतत प्रागतिक ऐसे सूक्ष्मरूप में सन्मुख आनेवाले आदर्शों की प्रतिमाएँ ग्रहण करके उनको सदा के लिये चित्त पर मुद्रित करने का सामर्थ्य शिष्य में उत्पन्न करना अथवा उसकी सांगीतिक आन्तरिक प्रेरणा को जगाना, वह एक अति कठिण कार्य संगीत अध्यापक के सम्मुख रहता है। ऐसी परिस्थिति में, वास्तव में, संगीत अध्यापक उन्हीं को होना चाहिए जो इस गंभीर उत्तरदायित्व को समझते एवं उसकी ओर सतत जागृत रहते हों। पर प्रत्यक्ष देखा जाय तो संगीत क्षेत्र में सब से अधिक संख्या संगीत अध्यापकों की ही है। जिनमें से सचमुच योग्य अध्यापक, जो अपने कर्तव्य को ठीक समझते हों, ऐसे बहुत थोड़े ही होते हैं। संगीत सीखनेवालों में, संगीत सभाओं में गाकर कीर्ति संपादन करना और उसी व्यवसाय पर अपनी उपजीविका चलाना सब को नहीं सधता। अतएव अधिकतर लोग संगीत शिक्षक का ही व्यवसाय करते हैं यद्यपि उसमें यश प्राप्त करना इतना सुलभ नहीं है जितना कि साधारणतया समझा जाता है। संगीत अध्यापक के उत्तरदायित्व को स्वयं इस व्यवसाय को चलानेवालों में से बहुत से न भी समझते होंगे। दो तीन वर्ष की संगीत शिक्षा पा कर थोड़ासा स्वरज्ञान, रागज्ञान प्राप्त करके, एवं तबले की संगत में गाने बजाने का थोड़ासा अभ्यास करके संगीत अध्यापक बनना, आजकल कोई आश्चर्यकारक बात नहीं है। जहाँ बालबच्चों को संगीत सिखलाना केवल एक शिष्टाचार गिना

गायन वादन शैली में एवं प्राचीन नायकों की संगीत रचना द्वारा किसी एक लोकप्रिय राग सुनने की इच्छा प्रदर्शित की। बीनकारने तुरंत कंधेपर बीन उठाकर राग के आलाप बीन पर एवं कुछ पुरानी संगीत रचनाएँ सुनाना आरंभ किया। यह सब सुनने के पश्चात् शास्त्रकारने उक्त राग की छानबीन उन्हीं आलाप एवं चीज़ों द्वारा स्वयं बीनकार से एक के पश्चात् एक प्रश्न पूछना आरंभ किया। जैसे कि, उक्त राग में कौन कौन से तीव्र–कोमल स्वर लगते हैं, उनमें सुरसंगतियाँ कौन कौन सी हैं, वर्ज्या–वर्ज्य, आरोही–अवरोहि, प्रबल स्वर, दुर्बल स्वर, विशेष पहचान के स्वरविन्यास, इत्यादि। बीनकारनें सब कें उत्तर ठीक दिये जैसे कि राग के वास्तविक स्वरूप को शाब्दिक वर्णनद्वारा दर्शाते गये। यह सब होने के पश्चात् शास्त्रकारने कहा, हमारा शास्त्र भी तो यही कहता है जो आपने अभी अभी इस राग के संबंध में कृपा करके बताया था। "सचमुच!" बीनकारने पूछा। "बिलकुल सच! "लीजिए अभी पढ़ के सुनाता हूँ," शास्त्रकारने राग नियम का श्लोक एवं उसका अर्थ समझाया। "अरे ये तो सब हमारी ही बातें इसमें भी लिखी हुई हैं। पंडितजी, अब हम मान गये आपके शास्त्र को, क्यों कि इन्हीं पुरानी चीज़ों के ज़ोर पर इन रागोंके क़ायदे लिखे हुए हैं। हम भी अपने क़ायदे इन्हीं चीज़ों पर से बयान करते हैं। कहीं और से तो लाते नहीं। आपके शास्त्र में भी यही बातें बयान की हुई हैं। अब हम तो सब से शास्त्र भी देखने की सिफारिश करेंगे।" अतएव प्राचीन आदर्शों का, पुरानी परंपरागत चीज़ों का पर्याप्त संग्रह एक संगीत अध्यापक के पास होना चाहिए। पुरानी संगीत शिक्षा प्रणाली में तो इन चीज़ों की महत्ता, कला श्री एवं शास्त्र की, दोनों दृष्टिओं से थी। बिना चीज़ों के भिन्न भिन्न नमूनों के संग्रह के राग के संपूर्ण स्वरूप की कल्पना उस समय हो नहीं सकती थी, अतएव उनकी महत्ता शास्त्र दृष्टि से थी। अतिरिक्त इसके, उच्च श्रेणी की कलाकृतियों के रूप में ये चीज़ें हमारी संगीत का जीवन प्रवाह ही थी। आज़ भी कलाकृतियों के रूप में उनका स्थान वही है जो प्राचीन शिक्षा प्रणाली में था। यद्यपि आजकल संगीत छात्रों को स्वरज्ञान, रागज्ञान एवं कुछ ताल का अनुभव प्रथम से ही कराया जाता है एवं संगीत के सर्वसाधारण नियम तथा राग नियम समझाये जाते हैं, जिसके कारण राग नियम समझाने के लिये चीज़ें सीखने की आवश्यकता भी नहीं हो, तथापि कलाकृतियों के रूप में ये उत्तम आदर्श, जिनको सुनकर, कण्ठस्थ करके अपनी कल्पनाशक्ति जगाना आवश्यक होता है, संगीत शिक्षक के पास अवश्य होने चाहिए। प्रत्यक्ष कलाकृतियाँ ही तो कलावन्तों को मार्गदर्शक होती हैं।

आज की सामाजिक, आर्थिक परिस्थिति में प्राचीन शिक्षा प्रणाली के अनुसार संगीत अध्ययन–अध्यापन लगभग असंभव ही है। किसी संगीत विद्यार्थी के पास न द्रव्य न समय है कि वह किसी उस्ताद की निग्रानी में महिनों, सालों तक स्वर ही स्वर भरे, पुर्जी पुर्जी करके एक स्थायी सीखनेमें हफ्ते नहीं, महिनों बिता दें। आजकल तो किसी अच्छे सूरीले शिक्षक के पास प्रारंभिक स्वर, राग तालों के पाठ लेकर उनका ख़ूब एकाग्रता के साथ अभ्यास करके उन पर पूरा अधिकार प्राप्त करके पश्चात् अनेक गुणीजनोंके पास चीज़ें एवं गायकीयोंका अभ्यास करके गुण संपादन किया जा सकता है। ये प्राथमिक शिक्षा देनेवाले संगीत अध्यापक ही अति महत्त्व के होते हैं। शिष्य के कण्ठस्वर एवं कानों को अयोग्य मार्ग पर ले जाकर बिगाड़ना नहीं, वरन् उनमें रहती हुई संगीत ज्योति को जगाना, वह एक अतिमहत्त्वका उत्तरदायित्व संगीत शिक्षक के मत्थे रहता है। अतएव यह प्राथमिक शिक्षा देनेवाले अध्यापक

स्वयं सुरीले रसिक एवं छात्र की शक्ति एवं प्रवृत्तियों को ठीक ठीक समझने वाले ही होने चाहिए। जहाँ प्रथमतः ही छात्र के कानों में बेसुरा, बेताल, नीरस गायन वादन पड़ा, अयोग्य रीति से कण्ठस्वर का उच्चारण, अयोग्य रीतिसे शब्दोच्चार एवं तान का अभ्यास करने की, व्यर्थ ज़ोरसे चिल्लाने की आदत हुई, फिर वह छात्र संगीत में यशस्वी होना कठिण है।

हमारे यहाँ अभीतक कण्ठस्वर के उच्चारण की शास्त्रोक्त रीतियाँ प्रचलित हुई नहीं हैं। आनुवंशिक गायक वादकों के यहाँ खरज भरना एवं साफ आकार खोलकर गाना, आरंभ में कम से कम तीन वर्ष तक केवल आलाप, छोटे छोटे, विलंबित, मध्यलय में, राग में आते हुए स्वरों के मुक़ामों पर यथायोग्य ध्यान पहुँचाते हुवे गाना, ये ही कण्ठस्वर को सुस्वर, मधुर एवं क्रियासिद्ध बनाने की रीतीयाँ प्रचलित हैं। वे लोग एकदम आरंभ में ही द्रुत तानें नहीं गवाते। जबतक आलाप एवं चीज़ोंके द्वारा राग के स्वर एवं मुक़ाम कण्ठ में ठीक शुद्ध नहीं होते, कण्ठस्वर में सुस्वरता, ओज, स्थिरता एवं माधुर्य नहीं आता, तब तक उसको दौड़ भाग करवाने से कण्ठस्वर को एवं कान के सूरीलेपनको हानि पहुँचती है, ऐसी उन लोगों की दृढ़ भावना है। यह उनकी भावना यथायोग्य है। वास्तव में द्रुत लय में गाने बजाने के सामर्थ्यपर ही संगीत का माधुर्य निर्भर नहीं है, जैसा कि आजकल समझा जाता है। जिसकी तान यंत्र की भाँति अतिद्रुत लय में चलती है, तबलिये के साथ द्वन्द्व करने में जो समर्थ है, वही सब से श्रेष्ठ गायक समझा जाय, यह आवश्यक नहीं है। चाहे जितनी द्रुत तान क्यों न हो, तबलिये को चाहे जैसे आड़ी चौड़ी लय में अपने साथ घुमाने में समर्थ क्यों न हो, यदि सूरीलापन, राग गायकी एवं चीज़ को सम्हाल न सके, वह गायक कभी भी श्रेष्ठ नहीं समझा जायगा। किंबहुना रागदारी संगीत के उज्ज्वल, गंभीर, भव्य सौंदर्य को विद्रूप बनाने में एवं उसको बदनाम करने में ये उटपटांग तैयारियाँ पर्याप्त यशस्वी हुई हैं। ज़ोर से धुमश्चक्रि करते हुवे, हाथ पैर पटकते हुवे, आक्रोश करते हुए गाने को ही कुछ लोग रागदारी संगीत समझते हों, तो कोई आश्चर्य नहीं। इस दुरवस्था का कारण अपने सामर्थ्य के परे बड़े बड़े उस्तादों का केवल अनुकरण करने के प्रयत्नों में ही है। 'गणेशजी की मूर्ति, बिना मूर्तिकारकी कला सीखे, बनाने गये और निकल आया बंदर,' यही अवस्था होती है। अतएव तैयारी यही एक ध्येय संगीत शिक्षा में होना नहीं चाहिए।

संगीत सीखने वालों में कई प्रकार के कण्ठस्वर वाले, कई प्रकार की श्रवण कुशाग्रता वाले आते हैं। किसी का कण्ठस्वर मोटा भारी एवं ढाला होता है तो किसी और का पतला एवं उँचा होता है। उनमें स्त्री, पुरुष, बालक इत्यादि भी भिन्न भिन्न कण्ठस्वर वाले होते हैं। इन सब प्रकार के कण्ठस्वरों के—अंगस्वभाव, शक्ति, ऊँची—नीची मर्यादा पर लक्ष्य पहुँचाते हुवे भिन्न भिन्न प्रकार से शिक्षा देना आवश्यक हो जाता है। इस बात पर जिस संगीत अध्यापक का ध्यान रहता है, वही अपने शिष्यों को संगीत क्षेत्र में सफल पाता है। अयोग्य मार्ग से शिक्षा पाने के कारण जीवनी भर अपने कंठ स्वर का स्वाभाविक माधुर्य खो बैठे हुए संगीत विद्यार्थीओं के सैकड़ों उदाहरण आज भी हमारे दृष्टि पथ पर पड़ते हैं। कई छोटी लड़कियों ने बड़े उस्तादों का अनुकरण करने के प्रयत्न में अपने कण्ठस्वर का माधुर्य तो क्या, स्त्रीत्व भी खोया हुआ दिखाई देता है। अपने सुस्वर कोमल कण्ठ में न जँचने वाले गमक, हलक, जबड़ा तान इत्यादि का दिन प्रतिदिन अभ्यास करके कण्ठ स्वर में कर्रापन लाया

हुआ कई छोटी लड़कीयों के गाने में स्पष्ट होता है। उस्ताद अपने घराने की गायकी सिखा देते है, पर लड़की के कण्ठस्वर की जाति, उसकी शक्ति, उसकी मर्यादा न देखते हुए व्यर्थ त्वरा करके सदा के लिये कण्ठस्वर बिगाड़ देते हैं। हाँ, धीरे धीरे कंण्ठस्वर की जातिपर योग्य लक्ष पहुँचाते हुवे, सामर्थ्य के बाहर आलाप तान लेने के प्रयत्न में कहीं बेसुरा एवं बौंगापन न आवे, इस बातपर सतर्क रहते हुए सिखाते, तो संभव है घराने की गायकी का एक हिस्सा लड़की के कण्ठ में आ जाय पर जल्दबाज़ी में बिगड़े हुए ही कण्ठस्वर अधिक सुनाई देते हैं। फिर विशेष आश्चर्य यह है कि बिचारी शिष्या को तो शंका भी नहीं आती कि अयोग्य रीती से अभ्यास होने के कारण उसके कण्ठस्वर का सर्वनाश हुआ है। उसको उस्ताद की गायकी हूब–हूब गाते आने में ही धन्यता लगती है। सुनने वालों पर चाहे जो परिणाम हो, पर "उस्ताद का रंग पूरा अपने गाने में आ गया और क्या चाहिए!" इसी विचार में वह एकचित्त हो जाती है। एक संगीत प्रेमी ने तो मुझसे एक प्रश्न पूछा, "क्यों महाराज, संगीतका ही धंदा-रोज़गार करने वाले आजकल के गायकों में से सैकड़ा अस्सी गायकों के कणस्वर मधुर क्यों नहीं होते?" इस प्रश्न का उत्तर यही है कि तुरंत बाज़ी, दो ही तीन वर्ष की शिक्षा पा कर किसी प्रकार गायक नहीं तो कमसे कम संगीत शिक्षक बनने की आकांक्षा। संगीत अध्यापक स्वयं सुरीला, रसिक, अनुभवी, विचारवंत एवं दक्ष न हो तो वह शिष्यों को किस प्रकार योग्य मार्ग पर सिखा सकता है! अर्ध कच्चे संगीत अध्यापकों के शिष्यों का गाना सुपरिणामी न हुआ तो आश्चर्य हि क्या?

निसर्गतः सांगीतिक बुद्धि रखने वाले छात्रों के भी भिन्न प्रकार होते हैं। किसी के कान अर्थात् श्रवण कुशाग्रता अच्छी होती है, पर कण्ठस्वर अनुकूल नहीं होता। ऐसे छात्रों को प्रारंभिक शिक्षा के पश्चात् किसी वाद्यका ही अभ्यास करना चाहिए। ऐसे छात्रों को वाद्य सीखने की सूचना देना यह भी संगीत अध्यापक का एक कर्तव्य है। किसी संगीत छात्र का कण्ठस्वर अच्छा होता है तो उसमें श्रवण कुशाग्रता नहीं होती। सुरीला, बेसुरा गाना बजाना एवं ध्वनिरचना में कोई विशेष माधुर्य हो तो वह उसके समझमें नहीं आता है। ऐसे विद्यार्थी को तो प्रथम पर्याप्त प्रमाण में गाना बजाना सुनना चाहिए। अपने कण्ठ से एक भी स्वर निकालने से पहले उसको सुन सुन कर अपना श्रवण सामर्थ्य बढ़ाना चाहिए। ऐसे विद्यार्थी को सुरीला गाना बजाना सुनाने के जितने अवसर संभव हो प्राप्त कर देना, इस बात पर संगीत अध्यापक को लक्ष्य पहुँचाना चाहिए। जिस संगीत छात्र के कान भी कुशाग्र हों और कण्ठस्वर भी मधुर हो उसको संगीत क्षेत्र में यश प्राप्त करने में कोई संदेह नहीं होता। ऐसे छात्र संगीत अध्यापक के पास रक्खी हुई मौल्यवान् वस्तु ही के रूप में समझना चाहिए, जिसको किंचित् भी हानि न पहुँचे, वरन् वह अपने पूर्ण तेज से प्रकाशमान् हो, इस बातपर अति सावधानी रखते हुए उसको सिखाना, यह बड़ा भारी उत्तरदायित्व संगीत अध्यापक का होता है। छात्रों के अंगस्वभाव, उनके कण्ठस्वर का धर्म, उनकी आर्थिक, सामाजिक परिस्थिति इत्यादि पर ध्यान पहुँचा कर ही उन प्रत्येक की संगीत शिक्षा का मार्ग लगाना चाहिए वर्षानुवर्ष परिश्रम करके श्रोताओं को तो क्या, पर स्वयं अपना मनोरंजन न कर सका, तो उस संगीत विद्यार्थी को, जो वास्तव में संगीत विद्या का, संगीत कला का निःसीम भक्त करके उसकी सेवा में तन–मन–धन अर्पण किया हुआ हो तो कितनी निराशा होती

होगी! ऐसी निराशा में मरणप्राय दुःख में सदा के लिये डूबे हुए कई सज्जन मेरे देखने में आये है। योग्य मार्गदर्शन न होने के कारण निसर्गतः रहते हुए सांगीतिक गुणों का नाश हो कर ही रहता है, और निराशा पल्ले पड़ती है। अथवा कण्ठस्वर अनुकूल न हो तो किसी वाद्य पर अभ्यास करना अथवा स्वर रचना, गीत रचना करना, वाद्यवृंद चलाना इत्यादि कई विशेषज्ञता के मार्ग हमारे विद्यार्थीओं के सम्मुख है, जिनमें से केवल एक ही पर अपनी अपनी परीस्थिति के अनुसार परिश्रम करके उसी में प्रावीण्य संपादन किया जा सकता है।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी के सौजन्य से)

पं. ओंकारनाथजी का 'प्रणव भारती'

(पुस्तक-परीक्षण)

लेखकः श्री. चैतन्य देसाई, तारापूर.

(गताङ्क से आगे)

नारदोक्त श्रुति

पृष्ठ ४९ पर 'सर्वसाम्यात्समो ज्ञेयः...' 'श्रुतयोऽन्या द्वितियस्या' ('द्वितियस्य' चाहिए) आदि श्लोक नाट्यशास्त्र के कोई प्रति में से उद्धृत किया है, जो 'सम' अलंकार के वर्णन में आया है। 'सम' अलंकार के साथ इसका कोई सम्बन्ध नहीं है, इसलिए यहाँ (नाट्यशास्त्र में) असम्बद्ध हैं, यानि प्रक्षिप्त होना चाहिए। पुराने विषय अगले ग्रंथकार संग्रहित करते हैं, इसका यह एक उदाहरण है। पृष्ठ ५० पर यही श्लोक 'शिक्षा ग्रंथ' में से कह कर दिये हैं, जो वास्तविक नारदीय शिक्षा के सातवें अनुवाक् में ९ से १४ तक के हैं। नारद ने श्रुती की संख्या नहीं दी है! नारदोक्त श्रुति वर्णन बहुत ही त्रुटित और क्लिष्ट है। शिक्षा ग्रंथ और साम गान पर लिखने वाले पाश्चात्य या भारतियों में से सायमन्, हॉग्, बर्नेल, सामाश्रमी इत्यादि विद्वानों ने नारदोक्त श्रुति सम्बन्धी कुछ भी लिखा हुआ मालूम नहीं होता। यदि किसी लेखक का आधार न मिलने के कारण नारदोक्त श्रुति बाबत पं. ओंकारनाथजी भी विवरण न कर सके, तो भी यह विषय समझ में नहीं आया, ऐसा वे क्यों लिखे? आखिर उन्होंने कुछ बेढंगे तर्क तो रख ही दिये हैं! वे लिखते हैं:—"दीप्तामुदात्ते जानीयात् दीप्तां च स्वरिते विदुः। अनुदात्ते मृदुर्ज्ञेया....। इस उद्धरण से सामगान परंपरा में उच्च-नीच स्वरों के सम्बन्ध से स्वरों के परस्पर अंतराल के परिवर्तन के कारण बदलती हुई उन स्वरों की अवस्थाओं को दिखाने के लिए इन श्रुति-जातियों का उपयोग किया गया है, ऐसा बलवत्तर अनुमान कर सकते हैं" (पृष्ठ ५१)। अच्छा, तो अंतराल का परिवर्तन हो

जाना यानि शुद्ध स्वर कोमल हो जाना और कोमल का शुद्ध हो जाना। सामगान में मूर्छना प्रक्रिया से ठाठ बदले जाते थे, ऐसा यदि मान लिया, तो भी उदात्त स्वर उदात्त ही, और स्वरित स्वरित ही या क्रुष्ट–प्रथम वगैरह वही रहते थे। जैसे कि भरत संगीत में भी यद्यपि मूर्छना से अंतराल बदल जाते थे, तथापि षड्ज षड्ज ही रहता था और उसकी श्रुति छन्दोवती ही रहती थी; जब स्वर की वही श्रुति रहती थी, तब श्रुति की जाति भी वही रहेगी, बदलेगी क्यों? स्वर की श्रुतियाँ बदलने से यानि स्वर को चढ़ाने-उतारने से ही श्रुति बदलती है, जैसे कि अंतर गांधार, काकली निषाद और मध्यमग्रामिक पंचम इन तीनों की श्रुतियाँ शुद्ध गांधार, शुद्ध निषाद और षड्जग्रामिक पंचम से बदलती है। उसी प्रकार वहाँ श्रुति जाति भी बदलती है, औरों की नहीं। इस विषय में आगे बढ़कर पं. ओंकारनाथजीने और भी एक उदाहरण दिया है, जिसमें उनका 'अंतराल-परिवर्तन' छूट गया है और बुद्धि से कल्पनाशक्ति स्वतंत्र हो गई है :— "उपाधि-भेद से स्वर की श्रुति-जाति में परिवर्तन आता है, यह बात उद्धरण से स्पष्ट होती है। गान्धार के साथ तीव्र मध्यम का स्वरान्तर हिंडोलादिक राग-प्रयोग में सचमुच तीव्रता लिये हुए प्रतीत होता है। किन्तु वही तीव्र मध्यम जब ललित में प्रयुक्त होता है, तब वह शुद्ध मध्यम के संयोग से नितान्त मृदुत्व धारण कर लेता है।....ऐसी ही अन्यरागों में भी....उन स्वरों की अवस्थाओं का दर्शन होगा।" सुननेवाले को कैसी दशा में कुछ भी प्रतीत होना, उसकी भावना का भाग है, शास्त्र का भाग नहीं है। दोनों रागों में तीव्र मध्यम एक ही मूल्य (श्रुति) के होंगे, तो उसकी 'श्रुति' और 'जाति' वही कहलायेगी, जो मूल में होगी।

इसी तरह श्रुति जाति में से मृदु, मध्या और आयता का नतीजा निलका है। नारदजी ने 'आयतत्त्व तु चैत्री चं०' आदि श्लोक द्वारा बताया है कि स्वर उसकी मध्या श्रुति पर 'मध्यम' (शुद्ध?) होता है, 'आयत' श्रुति पर 'नीच' और 'मृदु' श्रुति पर 'उच्च' होता है। श्रुतिओं के 'जाति' ओं के नाम सर्व प्रथम रत्नाकर ने दिये हैं, उनमें से पंचम की 'करुणा' जनक घटना तो ऊपर आ ही गयी। उसी तरह रिखब और गांधार अनुक्रमशः 'मृदु' और 'आयता' जाति के श्रुति पर स्थित होने का रत्नाकर ने ही कहा है, 'मध्या' पर नहीं। सारांश, नारद ने कहा हुवा और भरत ने उद्धृत किया हुआ मध्यादि श्रुति–जाति व्यवस्था का मेल रत्नाकरोक्त क्रमाणिका से नहीं जमता। तो भी हमारे पंडितजी बड़ी श्रद्धा से लिखते हैं:— "कुछ लोग ऐसा तर्क करते हैं कि इन श्रुति नामों के पीछे कोई विशेष अर्थ नहीं है;.... किन्तु हम जब प्रतिपल स्वर और श्रुतिओं में भावाभिव्यक्ति को देखते हैं, तो ऋषिओं के दिये हुए इन नामों की सार्थकता का अनुभव करते हैं। ऐसी अवस्था में उन अर्वाचीनों के विचारों के साथ हम कैसे सहमत हो सकते हैं? संपूर्ण संस्कृत साहित्य में 'नाम—नामि—अभेद?' वाले सिद्धान्त का बहुत ही सुंदरता से परिपालन हुआ है। इस तथ्य की अनुभूति से उन प्राचीन महर्षियों प्रति सम्मान सहित नतमस्तक होना पड़ता है।" कई दफे जो मसल अपने दिमाग में नहीं आता, वहाँ अपने हाथ जोड़ते हैं; वैसा ही पंडितजी का यह 'पग लागन दे' मालूम होता है। लेकिन पंडितजी किसी से 'नारदी शिक्षा' दिखवा लेते, तो नारद का निम्नलिखित श्लोक श्रुतियों के इन संकटों में से उनको बचा लेता:—

"यथाऽप्सु चरतां मार्गो मीनानां नोपलभ्यते।
आकाशे वा विहंगानां तद्वत् स्वरगता श्रुतिः ॥ ६।१६"

अब नारद मुनि ही जब यूँ लालबत्ती बता रहे हैं, तब उनकी कही श्रुति किस तरह परखी जा सकती है?

[क्लेमेंट्सने 'मृदु', 'करुणा' वगैरह के अर्थ भाववाची माने हैं और आर्य-समय में षड्जादि नामों की जगह स्वरों के नाम 'मृदु' आदि थे, ऐसा तर्क किया है। (pp 77-78)]

'करुणा' श्रुति का 'करुण' मामला

प्राचीनों ने २२ श्रुतियों के नाम छन्दोवती, दयावती, रंजनी, रक्तिका आदि रखे हुवे प्रसिद्ध हैं। पंडितजी ने इन अटपटे नामों की श्रद्धनीय सार्थकना बताते हुए पृष्ठ ४६ पर 'दयावती' का दया जनक स्वानुभव बहुत ही मज़े का कथन किया है। तोडी के ऋषभ गांधार के आलाप खेंचते खेंचते पंडितजी की आँखों में से घन्टों तक आँसू बहने लगे, घर में चुलबुली मची और पंडितजी के मस्तक पर पानी के घड़े खाली करने पड़े! हो सकता है; लेकिन पंडितजी ने यह परिणाम ऋषभ की पहली श्रुति 'दयावती' का बतलाया है, क्यों कि उसकी जाति 'करुणा' है। पंडितजी ऋषभ गांधार लगाते थे, तो यह करुणाजनक परिणाम गांधार का न होते हुए ऋषभ का ही हुवा, यह कैसे जान लिया? उपरोक्त तोडी में एक श्रुति का ऋषभ लगता है या लग गया, इस बात का प्रमाण अथवा दाखला क्या है? अब तक लोग तो तोडी के गंधार का यह अनुभव कहा करते थे। पंडितजी को याद होगा, बंगाल कॉन्फरन्स् में एक प्रसिद्ध सुरीले गायक के तोडी के गंधार से श्रोताओं पर कैसा असर हुआ था; यहाँ तक कि उस समय उपस्थित कई गायक-वादकों ने इस असर को वास्तविक प्रकट भी किया था और उस तोडी से जो वातावरण छा गया था, उससे उस बैठक में गाने के लिये बाद में किसी भी गवैये का साहस न हुआ! सारांश, किसी भी राग-का अथवा स्वर का असर होना चाहिए, यह तो श्रोताओं पर निर्भर रहता है। गाते गाते गवैया ही यदि रोने लगा, तो करुण रस के बदले हास्यरस पैदा होगा! पंडितजी के गायन से श्रोताओं पर ऐसा असर होगा, तो वे अवश्य कहेंगे कि पंडितजी के गायन में 'श्रुतियाँ' लग रही हैं। बंद कमरे में गाते गाते रोना आ गया, तो वह श्रुति का असर कैसा? ....आखिर यह श्रुति-जाति के असर का हंडाफोड स्वयं पंडितजी ने ही किया है। आप लिखते हैं:— "पंचम की अन्तिम श्रुति की 'करुणा' जाति का पंचम के भावरूप के साथ सामंजस्य नहीं बैठता; क्यों कि पंचम से करुण रस या भाव की अभिव्यक्ति होती हो, यह बात अनुभव द्वारा पुष्ट नहीं होती—(पृष्ट ५०)।

तो, श्रुति-जाति-नाम के अर्थ लगाने में (१) अंतराल-परिवर्तन और (२) स्वर संयोग, ये दो तरकीबें तो देख चुके। अब इसी विषय में पंडितजी की तीसरी तरकीब सम्हालें। आप कहते हैं:—"इन श्रुति-जातिओं का सम्बन्ध........उनके उच्चार के साथ भी हो सकता है।" जैसा कि "आयता का दीर्घ उच्चार, मध्या का मध्यम, दीप्ता का बुलंद, करुणा का कम्प सहित।" अब समझ में आ गया कि तोडी के अति कोमल रिखब मे दयनीय हालत क्यों हो गई। घंटों तक स्वर कम्प करने से आये हुवे थकान का वह परिणाम हो सकता है; कुछ ब्लड-प्रेशर भी! ख़ैर, आखिर उस निर्बुद्ध शार्ङ्गदेव नें पंचम को करुणा श्रुति दे कर हमारे पंडितजी की अच्छी-ख़ासी खोज पर पानी फिरवाया!

श्रुति की व्याख्या

ग्रंथकर्ता ने श्रुति और स्वर की व्याख्या कुछ स्वतंत्र रीति से की है। उसे अब देखिए: "(१) जो स्वरों की अविकृत-विकृत अवस्था का कारण हो, (२) स्वरों का अन्तर नापने का मापदण्ड (परिमाण) हो (३) एवं गमकादि प्रयोग में गुप्त रूपसे रसाभिव्यक्ति का जो कारण हो (४) ऐसे अनुरणनात्मक, अनुरंजक नाद को

श्रुति कहते हैं ”–(पृष्ठ ५६)। श्रुति के ये चार लक्षण परस्पर मेल नहीं रखते। क्यों कि, (१) हर एक स्वर की अवस्था सप्तक में के उसके स्थान पर अवलंबित होती है और वह स्थान उस स्वर का षड्ज के साथ जो सम्बन्ध रहता है, उससे ज्ञात होता है; फिर बीच में खाली रहे हुवे स्वरों को श्रुति नाम से पहिचानते हैं और उनसे अमुक श्रुति का स्वर उपलक्षणा से कहते हैं। (२) “एक सप्तक में रागोपयोगी अलग अलग मिलकर सिर्फ २२ स्वरांतर बतराते हैं, जो षड्ज–मध्यम, षड्ज-पंचम और हार्मोनिक्स इन संवादों से पैदा होते हैं, ये ही श्रुतियाँ भरत–रत्नाकर आदि प्राचीनों ने कही हैं।” इस तरह की व्याख्या इनके प्रतिपादनानुसार बिलकुल ठीक रहेगी। संवादों से ही इनके २२ स्वर आते हैं और इनको ही श्रुति पंडित जब ‘श्रुति’ संज्ञा देते हैं, तब स्वरान्तरों को मापने का मापदण्ड (ratios) श्रुति कैसी हो सकती है? इन स्वरान्तरों को नापने के मापदण्ड को कुछ दूसरा नाम देना चाहिए; क्यों कि संवादी २२ स्वर यानि श्रुति स्थानापन्न होने के बाद उन प्रत्येक के बीच का अंतर–प्रमाण, हर एक का आन्दोलन निकाल कर गणित से नाप सकते हैं। वास्तविक, मापदण्ड शब्द भी इनके गणित-प्रमाणों के लिये उचित नहीं है। क्यों कि मापदण्ड शब्द से तो एक ही प्रकार का नाप–प्रमाण व्यक्त होता है जब कि इनके ‘मापदण्ड’ तो तीन(या ज्यादा) होते हैं।

श्रुति पंडितों के $\frac{८१}{८०}$, $\frac{२५}{२४}$ वगैरह मापदण्ड २२ स्वरों के आन्दोलन के या तार–लम्बाई के गुणोत्तर प्रमाण होने के कारण ‘श्रुति’ यानि रागोपयोगी संवादी स्वर नहीं हो सकते, इस बाबत थोड़ा सा विवेचन आगे करेंगे।

(३) गमक से कुछ या सभी श्रुतियाँ–गुप्तरूप से–लगती हों तो वह उपरोक्त लक्षणों में कहा है वैसी (१) स्वरों की शुद्ध–विकृत अवस्था का कारण और (२) स्वरान्तर–परिमाण हो नहीं सकती; क्यों कि ऐसी श्रुतियाँ चलनात्मक (मींड जैसी) होंगी और गुप्त भी होगी।

(४) श्रुति अनुरणनात्मक और अनुरंजक होने का पंडितजी कहते हैं। मगर इनकी (कई) श्रुतियाँ गमक अंग से, लपेट में या ‘छू जाना’ जैसी क्रिया से ही लगती हैं, तो फिर वह अनुरणनात्मक यानि स्वर जैसी ‘खड़ी’ हो ही कैसी सकती हैं? श्रुति–पंडितों की श्रुति मालिका में ज़्यादा तर श्रुतियाँ ऐसी हैं कि उनका अनुरणन हो जाय तो वह कान को तकलीफ ही देंगीं; यानि बेहद बेसुरी लगेंगीं। उदाहरणार्थ, ग्रंथकर्तानेे ४०५ की धैवत की श्रुति दी है और उन्हींने यह डर बताया है कि तानपूरे के साथ यह बाते बजाते Beats देगी यानि असह्य होगी (पृष्ठ. १२३)। (कोई पूछेगा कि तो फिर यह श्रुति ही कैसी हो सकती है और इसे दिया भी किस लिये?) इसका मतलब यह है कि पंडितजी ने कही हुई श्रुतिओं में से कितनी एक गाने में अनुपयुक्त हैं। (यानि केवल शोभादायक हैं)।

वास्तविक रूप से देखें तो श्रुति–पंडितों की ($\frac{८१}{८०}$ वगैरह) श्रुतिओं को स्वतंत्र अस्तित्व ही नहीं है। इन लोगों की जो श्रुति है वह बड़े–छोटे स्वरान्तरों के जोड़ या घटाव (अर्थात् गुणाकार या भागाकार) मात्र हैं। जैसे कि मेजर टोन $= \frac{९}{८} \div$ मायनर टोन $\frac{१०}{९} = \frac{८१}{८०}$; $\frac{१०}{९} - \frac{१६}{१५}$ (मायनर टोन – सेमिटोन) $= \frac{२५}{२४}$ इत्यादि। दूसरे शब्दों में सारे – रेग $= \frac{९}{८} - \frac{१०}{९} = \frac{८१}{८०}$, रेग – गम $= \frac{१०}{९} - \frac{१६}{१५} = \frac{२५}{२४}$ इत्यादि। यानि रिखब से (पंचम भाव से) निकाला हुवा धैवत (४०५) और शुद्ध गंधार से (मध्यमभाव से) या मध्यम से (तृतीय भाव से) निकाला हुवा धैवत (४००), दोनों में ($\frac{४०५}{४००}$) $= \frac{८१}{८०}$ सूक्ष्मान्तर रहता है। गाने में इन दोनों धैवतों

में से कोई भी एक लगाया जाता है, दोनों (या तीनों) एक के बाद एक लगाये नहीं जाते। मतलब यह है कि गाने बजाने में म प ध (धैवत ४०० का) या म प ध (४०५ का धैवत) इस प्रकार गाया जाता है। $\frac{८१}{८०}$ प्रमाण दोनों में का अन्तर क्ताता है इस कारण से $\frac{८१}{८०}$, $\frac{२५}{२४}$ आदि कोई स्वर नहीं हैं, वे तो केवल गणित–प्रमाण हैं। यही बात फॉक्स स्ट्रॅन्वेज् ने इस तरह लिखा हैः–

"'In the north, *Shruti* has retained its original meaning, nice distinction of pitch. There, however, its nature has been some-times misapprehended. Stress has been laid on there being twenty two of them, and the scale has come to be regarded as an octave with twenty-two stopping places. Consequently theoretical musicians are to be found who are prepared to sing from C to C, stopping at twenty-one places on the way we have seen that this is wrong artistically, because melodies rarely use two of these in succession. But it is wrong scientifically also. For the *Shruti* did not arise, as a division, equal or unequal, of the semitone. It has no independent existence. It is only a difference between two intervals considerably larger than itself. Thus The A (6) which we reach from C through D, and A reached through F or E differ by the interval A (   ) – A ($\frac{27}{16} \times \frac{3}{5} = \frac{81}{80}$) the 'comma of Didymus'. The Shruti is not an independent interval, but an increment of, or a defalcation from, some larger one.......A *Shruti* is noc, as it has neither to be understood to be, the smallest audible sound, but the accurately audible sound—that which is 'heard' in accurate relationship to some other." (Music of Hindustan-pp 129-30) अर्थात् यहाँ कही हुई श्रुति श्रुति–पंडितों की (संवादवाली) श्रुति समझना चाहिए, न कि भरत-रत्नाकर की 'मनाक्-उच्च' वाली। क्लेमेन्ट्स् ने भी यह बात कही है कि "*Shruti* is an interval and not a note" (page 9)

श्रुति गमक प्रयोग से लगती है, यह बात मरहूम अब्दुल करीम खाँ साहेब ने अपने 'संगीत प्रकाश' (पृष्ठ १) पुस्तक में लिखी है। इसी तरह एक विद्वान् लेखक स्व. पिंगले का भी मत था। इन दोनों में से किसी का भी नाम इस विषय में उध्दत करना पं. ओंकारनाथजी का कर्तव्य था। शायद, जैसा कि उनकी श्रुतिमालिका का ज्ञान उनको हद्दू–हस्सू खाँ के घराने से मिला है, वैसा यह रहस्य और इसकी गायकी भी उनको वहीं से पहुँची होगी, फिर वे दूसरों का नाम क्यों ले ?

स्वर की व्याख्या

पंडितजी ने लिखी हुई स्वर की व्याख्या में (१) "जो नियत श्रुति स्थान पर स्थित होते हुवे भी अपने स्थान से अधो ऊर्ध्व गति पाने से विकृत होता है" और (२) "आत्मा के सुख-दुःखादि संवेदनों को अभिव्यक्त करने में जो सहायक हो" ये दोनों लक्षण अतिव्याप्ति–दुष्ट हैं। क्यों कि (१) स्वर की अधोर्ध्व गति या विकृतावस्था तो काल्पनिक है। एक ही स्वर को चढ़ा, उतरा कहते हैं; मन्द्र, तार भी कहते हैं। लेकिन ये सभी स्वर स्वतंत्र और अलग होते हैं, यह बात ध्वनिशास्त्र पढ़ने से मालूम होगी। वैसे ही (२) स्वर स्वतः सुख–दुःखादि भावना व्यक्त कर नहीं सकता, विशिष्ट स्वररचना यह कार्य कर सकती है, जिसमें कलाकार की बुद्धि और श्रोताओं के संस्कार कारणीभूत हैं।

'अनन्तर-भावित्व' का अनर्थ

रत्नाकर, दर्पण आदि ग्रंथों ने स्वर को 'श्रुत्यनन्तर-भावी' कहा है जिसका सरल अर्थ होता है, "श्रुति बाद में पैदा होने वाला"। प्रथम नाद को

श्रुति और उसी का नियत्काल अनुरणन होने से उसी को 'स्वर' नाम प्राचीनों ने दिया है। इसी से उन्होंने कहा हुवा 'स्वर' का लक्षण—'श्रुत्यनन्तरभावित्व' यथायोग्य ही है। हमारे श्रुति पंडितों ने की हुई श्रुति की व्याख्या—"जो स्पष्टतया प्रयुक्त होने पर स्वर कहलाती हो और अप्रयुक्त अवस्था में श्रुति" -जैसी ही प्राचीनों की यह व्याख्या है। लेकिन हमारे पंडितजी ने अपनी श्रुतियों को अनुरणन पहले ही निहाल कर दिया, इस लिए प्राचीनों का स्वर का लक्षण उनको अखडने लगा, जिससे उन्हें शब्दच्छल करके युक्ति निकाली कि "'श्रुत्यनन्तर भावी' का अर्थ हमारी दृष्टि से निम्नोक्त लेना चाहिए।....अनन्तर में अर्थात् बाद में स्थित नहीं, अपितु उनके 'अन्+अन्तर' में अर्थात् श्रुतियों के परस्पर अन्तर में नहीं, उनके बीच में नहीं, अपितु उन श्रुतियों के स्थानों पर ही जो नाद स्थित होता है, उसे ही स्वर कहते हैं" (पृष्ठ. ५७)। 'स्वर अपने अंतिम श्रुति पर स्थित होता है, यह बात तो हर एक प्राचीन ग्रंथकार ने स्पष्ट शब्दों में कही है, लेकिन दो श्रुतिओं के बीच की खाली जगह में से भी कुछ निकल सकता है, यह पेचीदी बात तो वे भूल ही गये थे, उसकी सफाई उन्हीं के शब्दों में से हमारे पंडितजी ने निकाल कर उनको बचा लिया है, इसलिए पंडितजी को धन्यवाद देना चाहिए। उपरोक्त 'अनन्तर-भावी' का अर्थ 'खाली जगह में से नहीं निकलता' इस प्रकार करके पंडितजी ने संस्कृत भाषा और व्याकरण में भी क्रान्ति की है।

(....क्रमशः)

समाचार

(हमारे संवाद-दाताओं द्वारा प्राप्त)

बम्बई

बम्बई में एक अभिनव स्तुत्य उपक्रम

बम्बई के नये और पुराने संगीत कार्य कर्ताओं ने संगीत विद्यालयों तथा संगीत शिक्षकों का एक संघ स्थापन कर संगीत-संसार में एक ठोस कदम बढ़ाया है। यह उपक्रम एक प्रकार सर्वथा कौतुकजन्य तथा प्रशंसनीय है। इस संस्था की स्थापना 'स्कूल ऑफ इन्डियन म्युजिक' के सभाग्रह में दिनांक ११—८-५७ की शाम को बड़ी धूम-धाम से हुई, जिसमें बम्बई नगरपालिका के महापौर (मेयर) श्रीमान् मो. वि. दोंदेजी ने अध्यक्ष-स्थान ग्रहण किया। इस उपक्रम में सब घरानों के कलाकार उपस्थित हुवे थे। ईश्वर-वन्दना से सभा की कार्यवाही आरंभ हुई। तत्पश्चात् श्री मनहरजी बर्वे तथा श्रीमती श्यामलाबाई माजगांवकर संघ के क्रमशः अध्यक्ष एवं उपाध्यक्ष चुने गये तथा श्री मधुकर पंचीकरजी संघ के सचिव (सेक्रेटरी) नियुक्त किये गये।

सर्व प्रथम श्री. पंचीकरजी ने संस्था की उपयुक्तता तथा महत्त्व का स्पष्टीकरण किया। इसके बाद प्रो. देवधरजी ने अपने आध-घण्टे तक किये हुवे भाषण में संगठित कार्य का महत्त्व एवं आपस में एकता रखना इत्यादि पर जोर दिया और कहा कि वे स्वयं तथा स्वर्गीय पं. पलुस्करजी भी ऐसे एक संघ स्थापन करने के लिये उत्सुक थे। तत्पश्चात् श्री. दोंदेजी ने अपने अध्यक्षीय भाषण में कहा कि "यद्यपि मेरा इस क्षेत्र में इतना अधिकार नहीं है, फिर भी मेरा संगीत से प्रेम तथा उसके प्रति रुचि अवश्य है।" आगे चलकर श्री. दोंदेजी ने कहा कि "आज का समारोह शिक्षकों का है। मैं यहाँ शिक्षकों के नेता की हैसियत से उपस्थित

हुआ हूँ। संघ के नियम बड़े सुन्दर हैं, फिर भी चौथा नियम मुझे अधिक महत्त्वपूर्ण लगता है। संगीत का स्तर ऊँचा उठाने के लिये ही इस संस्था का उद्‌घाटन किया गया है। इस समारोह के अध्यक्ष-पद की ज़िम्मेदारी मैंने स्वीकार की, जिससे मुझे, एक प्रकार से, बड़ी प्रसन्नता हुइ"।

अध्यक्षीय भाषण के पश्चात् महापौर श्री. दोंदेजी एवं संघ के अध्यक्ष श्री. मनहरजी बर्वे को पुष्पहार भेट किये गये। बाद में सुप्रसिद्ध गायिका श्रीमती अंजनीबाई लोलेकर तथा श्री. रत्नाकर पै के सुमधुर गायन से ६॥ बजे कार्यक्रम समाप्त हुआ।

इस संघ के अन्य सभासदों के नाम इस प्रकार हैं:- श्री दत्तोबा तावडे-संयुक्त साचिव; श्री दत्तात्रय दामले एवं श्री. ग. त्रिं. तिलक-संयुक्त कोषाध्यक्ष। संघ में दस व्यक्तियों की एक कार्य-कारिणी समिति भी है, जिसमें चार स्त्री सभासद भी हैं। सद्यह संघ के लगभग ५० सदस्य हैं और भविष्य में यह संख्या और भी बढ़ने की आशा है।

बम्बई के भारतीय संगीत शिक्षापीठ द्वारा आयोजित २१ वीं भातखण्डे पुण्यतिथि समारोह

प्रतिवर्षानुसार इस वर्ष भी भारतीय विद्या भवन के संगीत शिक्षापीठ की ओर से दिनांक २०, २१ व २२ सितम्बर को भवन के सभागृह में स्वर्गीय पंडित विष्णु नारायण भातखंडेजी की २१ वीं पुण्यतिथि के उपलक्ष्य में एक भव्य संगीत समारोह का आयोजन किया गया था। इस समारोह का उद्‌घाटन भवन के कुलपति श्री. कन्हैयालालजी मुनशी द्वारा किया गया। सर्व प्रथम भवन के डायरेक्टर श्री. जयंतकृष्णजी दवे ने संगीत शिक्षापीठ के कार्य से उपस्थित लोगों को परिचित किया, तत्पश्चात् श्री. आर्. एल्. उर्फ बाबूभाई बैंकरजी ने भी एक अल्प भाषण किया जिसमें उन्होंने शिक्षापीठ के कार्य एवं उक्त संस्थाके प्राचार्य श्री. चिदानन्दजी नगरकर एवं उनके सहकारियों ने की हुई संगीत-सेवाओं की सराहना की। बाद में भवन के कुलपति तथा समारोह के अध्यक्ष श्री. कन्हैयालालजी मुनशी ने समारोह का उद्‌घाटन करते हुवे अपने भाषण में स्वर्गीय पं. भातखण्डेजी ने की हुई संगीत-सेवा की मुक्त-कण्ठ से सराहना की और कहा कि उन्हीं के निःस्वार्थ परिश्रमों का फल है की आज संगीत का प्रचार घर-घर हो रहा है एवं संगीत शिक्षापीठ में भी उन्हीं के स्थापित पाठ्यक्रमानुसार शिक्षण दिया जाता है। अंत में अपने भाषण में श्री. मुनशीजी ने पंडितजी के प्रति अपनी हार्दिक श्रद्धाञ्जलि अर्पित की। तदुपरान्त संगीत शिक्षापीठ के प्राचार्य ने आभार-प्रदर्शन करते हुवे अध्यक्ष महोदय को पुष्पहार भेंट किया।

इस समारोह में जिन कलाकारों ने भाग लिया, उनके नाम इस प्रकार हैं:-

गायकः- सर्वश्री चिदानन्द नगरकर, बी. आर्. देवधर, डी. आर्. निम्बर्गी, एस्. सी. आर्. भट, जी. डी. अग्नि, लताफत हुसैन खाँ, मनोहर शेट्ये, वसंतराव पणशीकर, ज्ञानेश्वर रातंजनकर, इन्दुधर निरोडी, उपेन्द्र कामत, तुलसीदास शर्मा, आर. व्ही. सोहनी, शिवदास चंदावरकर, भास्करराव गोडबोले, गोविन्द पोवळे, आदि।

गायिकाः- श्रीमतीबाई नार्वेकर, श्रीमती मोहनतारा अजिंक्य, कु. ज्योत्स्ना व सुलभा मोहिले, श्रीमती कमला पी नायक, श्रीमती शालिनी नार्वेकर, श्रीमती कमल पाठारे, श्रीमती ललिता कलम्बी, कु. निर्मला गोळीकेरी, श्रीमती सुनील आठवणकर, कु. विजया देशपाण्डे, कु. तरला वकील, कु. शालिनी जोशी, कु. कमला शास्त्री, श्रीमती तारा कह्रे, आदि।

वादकः- श्री. अमीर हुसैन खाँ (तबला), श्री. अरविंद पारिख (सितार), श्री. गुलाम हुसैन खाँ (सितार), श्री. रईस खाँ (सितार), श्री. बाबूराव जाधव (शहनाई) श्री. अब्दुल हामिद खाँ (बीन), श्रीमती कल्याणी वर्धराजन् (वीणा), श्री. किशोर देसाई (मँडोलिन), श्री. नारायणराव कोळी (पखावज)

श्री. पी. मधुकर (क्लेवोलिन), श्री. राम नारायण (सारंगी), श्री. वी. जी. जोग (व्हायोलिन), श्री. विरेन्द्र कुमार माथुर (सरोद) श्री. रेवा शंकर (हार्मोनियम), श्री. श्रीपाद ओक (बाँसुरी) आदि।

इन उपरोक्त कलाकारों के अतिरिक्त और भी कई प्रसिद्ध कलाकार समयाभाव के कारण समारोह में भाग न ले सके।

इस अवसर पर एक छोटी सी स्मारक-पुस्तिका (Souvenir) प्रसिद्ध की गयी थी, जिसमें समारोह में भाग लेने वाले कलाकारों के नामों के अतिरिक्त संगीत विषयात्मक लेख भी प्रसिद्ध किये गये हैं।

इस प्रकार यह समारोह बहुत ही सफलता पूर्वक सम्पन्न हुआ।

हैदराबाद :—

हैदराबाद में स्व. पं. भातखण्डे जी का पुण्यस्मरण

स्थानीय सरकारी संगीत-नृत्य विद्यालय द्वारा दि. १३ और १४ सितम्बर को स्व. पं. विष्णु नारायण भातखण्डे जी की पुण्यातिथि बड़ी धूमधाम से मनाई गई। इस पुण्यस्मरण के अवसर पर स्थानिक प्रसिद्ध कलाकारों ने अपनी कला द्वारा श्रद्धाञ्जली अर्पण की। लगभग १००० श्रोता उपस्थित थे, जिनमें नगर के सभी कलाकार, रसिक तथा संगीतज्ञ थे।

दिनांक १३ को कार्यक्रम का आरंभ सरस्वती-वन्दना से हुआ। तत्पश्चात् विद्यालय के अध्यापक श्री खेडकर का गायन हुआ। बाद में विद्यालय के प्राचार्य श्री. गोविन्दराव दन्ताळे ने स्व. पण्डितजी के जीवनकार्य सम्बधी परिचय कराया और उसके बाद सभा के अध्यक्ष नादानन्द श्री बापूरावजी, जो कि हैदराबाद के एक वयोवृद्ध गुणी संगीतज्ञ हैं, स्व. पंडितजी के प्रति श्रद्धाञ्जली अर्पण करके पुण्यतिथि यशस्वी होने के लिये आशीर्वाद दिये। इसके बाद उस दिन श्री राजेन्द्रराव का हार्मोनियम वादन, श्री. मधुसूदन भावेजी का गायन, विद्यालय के अध्यापक श्री भीम शंकर रावजी का गायन, प्रसिद्ध गायिका श्रीमती बंगारी बाई का गायन, कर्णाटक मृदंगम् तथा तबले पर क्रमशः विद्यालय के अध्यापक श्री लक्ष्मैया एवं श्री. शर्मा इन दोनों का युगल-वादन, एव श्री. गोविन्दराव दन्ताळे द्वारा प्रस्तुत जलतरंग-वादन के कार्यक्रम हुवे।

दि. १४ को कार्यक्रम शाम के ठीक ६ बजे आरंभ हुआ। इस सभा में श्री. के. डी. काटीकर का गायन, विद्यालय के अध्यापक श्री. नागेश दीवान का सितार वादन, श्री. कुमार पिसे का गायन, स्थानीय विवेक-वर्धिनी संगीत विद्यालय के श्री. एस्. बी. देशपांडे का गायन, स्थानीय प्रसिद्ध तबला वादक श्री. शेख दाऊद का तबला वादन एवं प्राचार्य श्री. गोविन्दराव दन्ताळे का गायन, ये कार्यक्रम हुए।

उपरोक्त कलाकारों के साथ सर्वश्री अम्बाप्रसाद, शेख दाऊद, के शैया; लक्ष्मैया, खेडकर, रंगनाथ बुआ इत्यादि स्थानीय कलाकारों ने साथ-संगत की। यह सभी कार्यक्रम आकर्षक एवं सफल रहे। प्रत्येक कलाकार अपनी कला को अधिक सफल बनाने में प्रयत्नशील दिखाई देता था।

सारांश, इन उपरोक्त सभी कलाकारों के उत्साह से इस वर्ष की पुण्यतिथि बहुत ही सफल रही।

उज्जैन :—

माननीय राज्यपाल के सन्मान में संगीत गोष्ठी

मध्य-प्रदेश के राज्यपाल माननीय श्री. पाटस्करजी के शुभागमन पर स्थानीय विजयाराजे अन्तर्महाविद्यालय के हॉल में अभी हाल एक संगीत का सुललित आयोजन सम्पन्न हुआ, जिसमें स्थानीय माधव संगीत विद्यालय के छात्र एवं छात्राओं ने भाग लिया तथा श्री. शीतल कुमार माथुर ने सितार वादन एवं श्री. आप्टे ने बेला-वादन प्रस्तुत किया। विद्यालय के अध्यापक गण का सहयोग सराहनीय रहा। नगर के प्रतिष्ठित नागरिक एवं अधिकारी गण इस कार्यक्रम में उपस्थित थे। कार्यक्रम संक्षिप्त होते हुए भी सुन्दर रहा।

राग पूर्वकल्याण–त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. अमरेशचन्द्र चतुर्वेदी, लखनऊ.

सुजन मोरी मुश्किल करो आसान, चतुर गुरुचरण गियों मैं आन,
सिखा दो नाद वेद ब्रह्मज्ञान, तुम्हारी जै जै हो विद्वान् ।
सात सुरों से राग रचाऊँ, तान आलाप प्रबन्ध सुनाऊँ
झूम उठे सुर नर जड़ जिये, अलौकिक ऐसा हो वह गान ।।

स्थायी

															मंप
															सुऽ
धमं	ग	(नि)री	सा	निनि	रीग	—	ग	(प)मं	ध	—मं	री	ग	—	ग,	मं
जऽ	न	मो	री	मुश्	किल्	ऽ	क	रो	ऽ	ऽआ	ऽ	सा	ऽ	न,	च
३				×				२				०			
ध	ध	(ग)मं	ग	(री)मं	ग	(री)रीसा	सा	(नि)ध	नि	—मं	ध	(मं)सा	—	सा,	सा
तु	र	गु	रु	च	र	णऽ	गि	यों	ऽ	ऽमैं	ऽ	आ	ऽ	न,	सि
३				×				२				०			
रीसा	नि	री	—	धनि	ध	ध	निरी	ग	ग	मं	प	मंग	प	—प,	री
खाऽ	ऽ	दो	ऽ	नाऽ	ऽ	द	वेऽ	ऽ	द	ब्र	ह्म	ज्ञाऽ	ऽ	ऽन,	तु
३				×				२				०			
गमं	—ग	मंप	—	(ध)मं	ध	नि	रीं	नि	ध	मंप	धमं	री	ग	—री,	मंप
म्हाऽ	ऽऽ	रीऽ	ऽ	जै	ऽ	जै	ऽ	हो	ऽ	विऽ	ऽऽ	द्वा	ऽ	ऽन,	सुऽ
३				×				२				०			

अंतरा

(प)ग	—	ग	ग	(ध)मं	—	ध	मंध	(नि)सांसां	—	सां	सां	नि	रीं	सां	—
सा	ऽ	त	सु	रों	ऽ	से	ऽऽ	राऽ	ऽ	ग	र	चा	ऽ	ऊँ	ऽ
०				३				×				२			
धप	मं	ध	ध	(ध)नि	—	प	प	री	—	ग	मं	प	ध	(नि)नि	(सां)सां
ताऽ	ऽ	न	अ	ला	ऽ	प	प्र	ब	ऽ	न्ध	सु	ना	ऽ	ऊँ	ऽ
०				३				×				२			

रीं	मं	गं	गं	निरीं	गं	रीं	सां	ध	नि	मं	ध	मंग	प	–	प
झू	ऽ	म	उ	ठेऽ	ऽ	सु	र	न	र	ज	ड़	जि	ये	ऽ	अ
०				३				×				२			
मंध	निसां	सां	सां	निरीं	–	सां	–	नि	धनि	ध	प	मंमं	गमं	पध	निनि
लौऽ	ऽऽ	कि	क	ऐ	ऽ	सा	ऽ	हो	ऽ	व	ह	गाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ
०				३				×				२			
धमं	गरी	सासा,	मंप	धमं	ग	निरी	सा								
ऽऽ	ऽऽ	ऽन,	सुऽ	जऽ	न	मो	री								
०				३											

इत्यादि स्थायी के अनुसार.

राग देस–सरगम–त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. स. आ महाडकर, भूपाल

स्थायी

रे	रे	म	प	नि॒	नि॒	ध	प	ध	म	ग	रे	ग	सा	ऩि	सा
०				३				×				२			
प़	ऩि	सा	रे	ऩि	सा	रे	म	प	नि	सां	रें	नि	सां	ऽ	सां
०				३				×				२			
सां	रें	सां	नि॒	ध	प	म	प	नि॒	नि॒	ध	प	म	ग	रे	सा
०				३				×				२			

अंतरा

म	म	प	प	नि	नि	सां	ऽ	मं	गं	रें	ऽ	रें	गं	नि	सां
०				३				×				२			
मं	गं	रें	गं	सां	रें	नि	सां	प	ध	म	ग	रे	ग	ऩि	सा
०				३				×				२			
रे	रे	म	म	प	प	नि	नि	सां	नि॒	ध	प	म	ग	रे	सा
०				३				×				२			

राग देस – लक्षणगीत – दादरा (मध्यलय)

रचयिता : श्री. स. आ. महाडकर, भूपाल.

कांबोजी मेल मधुर राग देस सुनावे, रजनी को द्वितिय पहर
'सुधर' मन रिझावे । वादी रिखब पंचम अरु समवादी, गा विबादी,
आरोहन ध ग बरजत औडव संपूरन गावे ॥

स्थायी.

री म री	म — प	निसां रीं सां	नि̱ ध प	री म गरी	सा ऩि सा
कां ऽ ऽ	बो ऽ जी	मेऽ ऽ ल	म धु र	रा ऽ गऽ	दे स सु
×	०	×	०	×	०
		म री			
रीग म —	ग री —	री री म	— प —	प नि̱ धप	ध प प
नाऽ ऽ ऽ	वे ऽ ऽ	र ज नी	ऽ को ऽ	द्वि ति यऽ	प ह र
×	०	×	०	×	०
म म म	प प म	म प ध	म ग री		
सु ध र	म न रि	झा ऽ ऽ	वे ऽ ऽ		
×	०	×	०		

अंतरा

म — प	नि नि नि	सां — सां	सां, सां सां	नि सां रीं	ग̱ं रीं सां
वा ऽ दी	रि ख ब	पं ऽ च	म, अ रु	स म वा	ऽ दी ऽ
×	०	×	०	×	०
				सां सां	
नि सां रीं	नि̱ ध प	री — म	— प प	नि̱ नि̱ ध	प ध प
गा ऽ वि	वा ऽ दी	आ ऽ रो	ऽ ह न	ध ग ब	र ज त
×	०	×	०	×	०
म					
री — री	प म —	ग री ग	ऩि सा सा		
औ ऽ ड	व सं ऽ	पु र न	गा ऽ वे		
×	०	×	०		

राग जोगिया—एकताल (विलंबित)

रचयिता : श्री. के. रा. शिरढोणकर, ग्वालियर.

काससे कहूँ एरी अपने मन की बिथा पिया बिन अब।
पी के मिलन की आस जियामें सूझत नहीं कछु काम ॥

स्थायी

सारीमपध	म सारी	सा ,सारी	म पनिनि	ध म	— ,धम
काSSSS	S सेक	हूँ ,एS	री अSप	ने S	S मन
	४	×	०	२	०

पधनिसां —	,रीं सां	सांरींसांसां ध	म रीमपनि	ध म	मपधपमम —
कीSSS S	,बि था	पिSSS या	S बिSSS	S न	अSSSSS S
३	४	×	०	२	०

री सा	सारीमपध म,सारी	सा
S ब	काSSSS S,सेक	हूँ
३	४	×

इत्यादि.

अंतरा

मं पध	मम ,पध	सां —	ध म	पधरीं —	सां —
पी केमि	लन ,कीS	आ S	स जि	याSS S	में S
३	४	×	०	२	०

सां —	धपमम ,पध	सांरीं मं	रीं सां	— री	— —
सू S	झSSS ,तन	हींS S	क छु	S का	S S
३	४	×	०	२	०

सा निसा	मपनिधधनिधप धपम-,सारी	सा
म SS	काSSSSSSSS SSSS,सेक	हूँ
३	४	×

इत्यादि स्थायी के अनुसार

राग जोगिया – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. के. रा. शिरढोणकर, ग्वालियर.

अब तो दरस दिखाजा साँवरिया, लागी लगन मन, तोरे दरस बिन
तरपत हूँ दिन रैन । नेह मोह माया सुख संपद, झूटा जगत पसारा,
भवसागर में आन फँसी मोरी नैय्या पार लगा जा ॥

स्थायी

–	,प	ध	प	म	म	सा	री	सा	–	सा	,सा	सा	री	मप	ध
ऽ ०	,अ	ब	तो	द ३	र	स	दि	खा ×	ऽ	जा	,साँ	व २	रि	याऽ	ऽ
–,	म	म	म	म	म	म	म	–	ध	ध	ध	पध	निध	म	म
ऽ, ०	ला	गी	ल	ग ३	न	म	न	ऽ ×	तो	रे	द	रऽ २	सऽ	बि	न
–,	सांसां	सां	सां	सां	(सां)	प	ध	म	–	म,	सा	सारी	रीम	मप	ध
ऽ, ०	तर	प	त	हूँ ३	ऽ	दि	न	रै ×	ऽ	न,	साँ	वऽ २	रिऽ	याऽ	ऽ

अंतरा

सां	–	सां	(सां)	–	नि ध	म	–	री	–	ध	म	पध	सां	सां	सां
ने ०	ऽ	ह	मो	ऽ ३	ह	मा	ऽ	या ×	ऽ	सु	ख	संऽ २	ऽ	प	द
नि	सां	ध	–	प	ध	म	म	प	ध	प	ध	रीं	–	सां	–
झू ०	ऽ	टा	ऽ	ज ३	ग	त	प	सा ×	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ २	ऽ	रा	ऽ
सां	रीं	मं	–	रीं	रीं	सां	–	–	ध	ध	ध	प	ध	म	म
भ ०	व	सा	ऽ	ग ३	र	में	ऽ	ऽ ×	आ	न	फँ	सी २	ऽ	मो	री

—	रीम	मप	धु	—	म	प	धु	सां	—	—	—	सांरीं	सांसां	धुप	मम
ऽ	नैऽ	याऽ	ऽ	ऽ	पा	र	ल	गा	ऽ	ऽ	ऽ	जाऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽऽ
०				३				×				२			

—,	प	धु	प	म	म	सा	री	सा	—	सा
ऽ,	अ	ब	तो	दु	र	स	दि	खा	ऽ	जा
०				३				×		

इत्यादि स्थायी के अनुसार

राग पटमंजरी -- लक्षणगीत -- आनंदताल (मात्रा २९)

(काफी मेळ जन्य प्रकार)

रचयिता : श्री. आर्. एम्. अग्निहोत्री, ग्वालियर.

गावत आनंद ताळ अंक घात षट काल, धा दि किट धागे धिट
तागि तिट धेः धेः त्रक धेत्ता धेः धागि धिट किट धागि
तिट कत गदि गन। पटमंजरी मधुर रागनी, खरहरप्रिय मेळनकर,
चढत दुर्बल ध ग सुर निसारेसाधपसा गुनि गावत तृतीय पहर ॥

स्थायी

री		सा	सा					सा			नि़			सा	सा
नि़	सा	नि़	नि़	सारीं	सा	नि़	धुपु	नि़	सा	सा	सा	—	—	सा	नि़
गा	ऽ	ऽ	व	ऽऽ	त	आ	ऽऽ	नं	ऽ	दृ	ता	ऽ	ऽ	ल	अं
×		०		२		०		३		०		४		५	

सा	प					म	म	प				
नि़	नि़	सा	—	सा	—	री	री	म	प	—	प	—
ऽ	क	घा	ऽ	तु	ऽ	ष	ट	ऽ	का	ऽ	ल	ऽ
०		६		७		०		८	०	९		

प		म		म						म				प	
म	पध	गु	री	गु	म	गु	री	सा	सा	री	म	प	प	मप	सां
धा	दिऽ	कि	ट	धा	गे	धि	ट	ता	गि	ति	ट	धेः	धेः	त्रक	धे
×		०		२		०		३		०		४		५	

नि़					म	म			म			
प	ध	प	म	पध	गु	गु	री	गुम	गुगु	रीरी	रीरी	सासा
त्ता	धेः	धा	गि	धिऽ	ट	कि	ट	धागि	तिट	कत	गदि	गन
०		६		७		०		८	०	९		

(सां)नि	(सां)नि	सां	—	सां	सां	(सां)नि	सां	प	प	(प)म	प	(प)म	प	ध	(म)ग
प	ट	मं	ऽ	ज	री	म	धु	र	रा	ऽ	ग	ऽ	नी	ऽ	ख
×		०		२		०		३		०		४		५	
री	—	प	ग	री	(म)ग	म	(म)ग	री		री		री	सा	सा	
र	ऽ	हू	ऽ	र	प्रि	य	मे	ऽ		ल		न	क	र	
०		६		७		०		८		०		९			
(म)री	म	प	प	(प)म	पध	(म)ग	री	सा	सा	(सा)नि	सारे	सा	धप	सा	—
च	ढ	त	डु	बं	लऽ	ध	ग	सु	र						
×		०		२		०		३		०		४		५	
(री)नि	सा	(म)री	म	प	प	(प)म	पध	(म)ग		रीग		मग	री	सा	
गु	नि	गा	व	त	दि	न	तूऽ	ती		यऽ		पऽ	ह	र	
०		६		७		०		८		०		९			

राग पटमंजरी – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता: श्री. आर्. एम्. अग्निहोत्री, ग्वालियर.

देखो देखो देखो प्रकटे नंदराजके घर में दुलारे ।
मंगल गान करे बृज वनिता विविध बजाये नगारे ॥

स्थायी.

																निसा
																देऽ
			त्रि	प		सा	सा			म						
रीग	री	सा	धप	सा	–	नि	नि	सा	–	री	म	प	–	ध	प	
ऽऽ	खो	ऽ	देऽ	खो	ऽ	दे	ऽ	खो	ऽ	प्र	क	टे	ऽ	नं	ऽ	
३				×				२				०				
प		ध												सा		
सां	सां	प	ध	प	म	पध	म	ग	रीग	मग	रीसा	री	–	सा,	निसा	
ऽ	द	रा	ऽ	ज	के	ऽऽ	घ	र	मेंऽ	ऽऽ	दुऽ	ला	ऽ	रे,	देऽ	
३				×				२				०				

अंतरा

				त्रि						सां सां		त्रि		प	
म	–	प	प	सां	–	सां	सां	रीं	सां	निनि	सां	प	प	म	प
मं	ऽ	ग	ल	गा	ऽ	न	क	रे	ऽ	बृऽ	ज	व	नि	ता	ऽ
०				३				×				२			
प				ध			प		प			म			
म	प	सां	सां	प	ध	प	म	पं	मप	ध	म	ग	री	रीग	मग
वि	वि	ध	ब	जा	ऽ	ऽ	ये	ऽ	नऽ	ऽ	गा	ऽ	ऽ	ऽऽ	ऽऽ
०				३				×				२			
							त्रि	प							
री	सा	–,	त्रिसा	रीग	री	सा	धप	सा							
रे	ऽ	ऽ,	देऽ	ऽऽ	खो	ऽ	देऽ	खो...इत्यादि स्थायी के अनुसार.							
०				३				×							

विक्रमताल–मात्रा १२, विभाग ४.

लेखकः—श्री. कोळबा पिंपळघरे, नागपूर.

(यह ताल खैरागढ़ स्थित इंदिरा कला संगीत विश्वविद्यालय के उप–कुलपति संगीताचार्य श्री. श्री. ना. रातंजनकरजी से मुझे प्राप्त हुआ।)

ताल का वर्णन

इस ताल में बारह मात्राएँ एवं चार विभाग हैं। १ ली पर सम, ३ री पर दूसरी ताली, ६ ठी पर खाली और ९ वी मात्रा पर तीसरी ताली–इस प्रकार इस ताल में चार विभाग हैं। इस ताल में ध्रुवपद, ख्याल इत्यादि गीत– प्रबन्ध गाये जाते हैं। ध्रुवपद एवं ख्याल के ठेके भिन्न हैं, जो कि इस प्रकार हैः—

ठेका (थपिया) पखावज का

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
धा	ऽ	घि	त्ता	ऽ	क	ऽ	त्ता	तिट	कट	गदि	गन
×		२			०						

ठेका–तबले पर बजाने का

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
धिं	ऽ	धा	गे	ना	तिं	त्रक	धी	ना	धी	धी	ना
×		२			०			३			

ठेके का दूसरा प्रकार (द्रुतलय में बजाने योग्य)

१	२	३	४	५	६	७	८	९	१०	११	१२
धिं	ऽ	धा	गे	ना	ती	ऽकु	धी	ना	धी	धी	ना
×		२			०			३			

अब इस ताल का विस्तार (तबले पर बजाया जाने वाला) इस प्रकार हैः—

गत

धागि तिट	धाग धिन गिन	धाग धिन गिन	धागे त्रक धिन गिन
×	२	०	३
ताके तिट	ताक तिन किन	धाग धिन गिन	धागे त्रक धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-१ ला

धाग धिन	गिन धाग धिन	गिन धागे तिट	धागे त्रक धिन गिन
×	२	०	३
ताक तिन	किन ताक तिन	किन धागे तिट	धागे त्रक धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-२ रा

धागे तिट	धागे त्रक धिन	गिन धाग धिन	गिन धाग धिन गिन
×	२	०	३
ताके तिट	ताके त्रक तिन	किन धाग धिन	गिन धाग धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-३ रा

धागे त्रक	धिन गिन धाग	धिन गिन धाग	धिन गिन धागे तिट
×	२	०	३
तागे त्रक	तिन किन धाग	धिन गिन धाग	धिन गिन धागे तिट
×	२	०	३

क़ायदा

धिना तिट	धिन धाग धिन	गिन तिट धिन	धाती धाग धिन गिन
×	२	०	३
किना तिट	किन ताक [illegible]	किन तिट धिन	धाती धाग धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-१ ला

तिट धिन	धाग धिन गिन	धाग धिन गिन	धाती धाग धिन गिन
×	२	०	३
तिट किन	ताक तिन किन	धाग धिन गिन	धाती धाग धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-२ रा

धिना तिट	धिन धाग धिन	गिन तिरकिट तक,तिर	किटतक धाग धिन गिन
×	२	०	३
किना तिट	किन ताक तिन	किन तिरकिट तक,तिर	किटतक धाग धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-३ रा

तिरकिट तक,तिर	किटतक धात धिन	धाग धिन गिन	तिरकिट धाग धिन गिन
×	२	०	३
तिरकिट तक,तिर	किटतक ताती किन	धाग धिन गिन	तिरकिट धाग धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-४ था

तिरकिट तक,तिर	किटतक धा ऽ	धिन धा ऽ	तिरकिट धाग धिन गिन
×	२	०	३
तिरकिट तक,तिर	तिरकिठ ता ऽ	धिन । ऽ	तिरकिट धाग धिन गिन
×	२	०	३

प्रकार-५ वाँ

धिना तिट	धिन धाग धिन	तिट धिन धाग	धिन गिन तिरकिट तकताऽ	
×	२	०	३	
तिरकिट धाति	धा, तिरकिट तकताऽ	तिरकिट धाति धा,	तिरकिट तकताऽ तिरकिट धाति	धा
×	२	०	३	×

मुखड़ा

धेत् धेत्	त्रक धेत् धागे	तिट कति टधा	ऽन धा, तिट कता	
×	२	०	३	
गदि गन	धा, तिट कता	गदि गन धा,	तिट कता गदि गन	धा
×	२	०	३	×

बेदम तिहाई का मुखड़ा (तिपल्ली)

धाऽन धिकिट	धात्रक धिकिट धिकधि	नाकिडनग तिरकिटतक तांकातिरकिट
×	२	०

धाऽनधि किटतक धागेतिट धिरधिरधिडनग	ताऽतिरकिडनग धिरधिरधिडनग
३	×

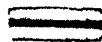
तिक्क्डान् धाऽ,धिरधिर धिडनगताऽतिर	किडनगधिरधिर धिडनग,तिक् क्डान्धाऽ
२	०

धिरधिरधिडनग ताऽतिराकिडनग धिरधिराधिडनग तिक्क्डान्	धा
३	×

तिहाई का मुखड़ा

धागेतिट तागेतिट	गदिगन नगतिट क्डधातिट	धागेतिट गदिगन नगतिट
×	२	०

क्डधातिट धागेतिट क्डधातिट धागेतिट	क्डधेऽत्धा गेन,क्डधेऽ	त् धागेन
३	×	२

क्तकत धेत्धेत्	त्रकधेत् तगेऽन्न धाऽ,त्रक	धेत् तगे ऽन्नधाऽ, त्रकधेत् तगेऽन्न	धा
	०	३	×

राग शंकरा – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. श्री. ना. रातंजनकर, खैरागढ़

दुर्गे महिषासुर मर्दिनी, सिंघासनी, जगदम्ब भवानी, दयानी शिवानी, जोगिनी, जै जै जै। अष्ट हू भुजासों कीजो नष्ट पाप ताप सब भव दुख दंद हरो, चरन शरन 'सुजन' आयो, दीजो अभयदान जै जै ॥

स्थायी

														सांरीं	सांनि
														मऽ	हिऽ
		नि प													
पप	गरी	सासा	ग	प	नि	ध	सां	नि	—	, ग	प	नि	ध,	सांरीं	सांनि
षाऽ	ऽऽ	ऽऽ	सु	र	म	र्	दिं	नी	ऽ	, दु	र्	गे	ऽ,	मऽ	हिऽ
०				३				×				२			
		नि प													
पप	गरी	सासा	ग	प	नि	ध	सां	नि	—	—,	सां	गं	(सां)	—	नि
षाऽ	ऽऽ	ऽऽ	सु	र	म	र्	दिं	नी	ऽ	ऽ,	सिं	ऽ	घा	ऽ	सि
०				३				×				२			
		प	ग	री				नि				निं			
(प)	—	ग	प	ग	री	सा,	प	सा	री	सा,	प	सां	रीं	सां	,गं
नी	ऽ	ज	ग	द	ऽ	म्ब,	भ	वा	ऽ	नी,	द	या	ऽ	नी	,शि
०				३				×				२			
			प					प							
(सां)	नि	(प)	ग	प	ग	(सा)	—	ग	प	नि	ध	सां	—-,	सांरीं	सांसां
वा	ऽ	नी	जो	ऽ	गि	नी	ऽ,	जै	ऽ	जै	ऽ	जै	ऽ,	मऽ	हिऽ
०				३				×				२			

अंतरा

															प
															अ
													ध		
प	सां	—	सां	सां	—	सां	—	सां	रीं	सां	—	नि	प	प,	प
ष्ट	हू	ऽ	भु	जा	ऽ	सों	ऽ	की	ऽ	जो	ऽ	न	ऽ	ष्ट,	अ
०				३				×				२			

प	सां	–	सां	सां	–	सां	–	सां	गं	(सां)	–	–	नि (ध)	प	प
इ	हू	ऽ	भु	जा	ऽ	सों	ऽ	की	ऽ	जो	ऽ	ऽ	न	ऽ	इ
०				३				×				२			
सां	–	सां	(प)	–	प	ग	गं	ग	नि	प	प	ग	गरी (प)	ग	प
पा	ऽ	प	ता	ऽ	प	स	व	भ	व	दु	ख	दं	ऽऽ	द	ह
०								×				२			
(री) ग	–	(री) सा	–	प़	प़	सा	सा	(प) ग	ग	प	प	प	(सां) नि	सां	सां
रो	ऽ	ऽ	ऽ	च	र	न	श	र	न	सु	ज	न	आ	ऽ	यो
०				३				×				२			
(प) गं	पं	(रीं) गं	रींसां	नि	ध	सां	नि	(ध) प	प	नि	ध	सां	–,	सांरीं	सांसां
दी	ऽ	जो	ऽऽ	अ	भ	य	दा	ऽ	न	जै	ऽ	जै	ऽ,	मऽ	हिऽ
०				३				×				२			
पप	गरी	(नि प) सासा	ग	प	नि	ध	सां	नि							
धाऽ	ऽऽ	ऽऽ	सु	र	म	रू	दि	नी	.... इत्यादि स्थायी के अनुसार.						
०				३				×							

राग शंकरा -- त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. श्री. ना. रातंजनकर. खैरागढ़.

(टीप : यह गीत उपरोक्त गीत का ही जुगलबंद है। अर्थात् इन दोनों गीतों का स्वरकरण एक ही है; केवल साहित्य भिन्न भिन्न हैं।)

न करो, अब मोंसे रार झगरो कृष्ण कन्हाई कह देत,
ठठोरी करोना ढिटाई, साँवरे, देखोजी। भरन न देत मोंको
नीर, बाट घाट सब ब्रिजजन देखि हंसै, निपट,
निडर, लंगर, ढीट, ऐसो नटखट, देखोजी ॥

स्थायी

														सांरीं	सांसां
														नऽ	कऽ
पप	गरी	(नि)(प) सासा,	ग	प	नि	ध	सां	नि	–नि,	ग	प	नि	ध,	सांरीं	सांसां
रोऽ	ऽऽ	ऽऽ,	अ	ब	मों	ऽ	सो	रा	ऽर,	झ	म	रो	ऽ,	नऽ	कऽ
०				३				×				२			
पप	गरी	(नि)(प) सासा,	ग	प	नि	ध	सां	नि	–	–नि,	सां	गं	(सां)	–	नि
रोऽ	ऽऽ	ऽऽ,	अ	ब	मों	ऽ	सो	रा	ऽ	ऽर,	के	ऽ	ष्ण	ऽ	क
०				३				×				२			
(प)	प	(प) ग	(ग) प	(री) ग	री	सा,	प़	(नि) सा	री	सा,	प	(नि) सां	रीं	सां,	गं
न्हा	ई	क	ह	दे	ऽ	त,	ठ	ठो	ऽ	री,	क	रो	ऽ	ना,	ढि
०				३				×				२			
(सां)	नि	(प),	(प) ग	प	ग	(सा)	–	(प) ग	प	नि	ध	सां	–,	सांरीं	सांसां
टा	ऽ	ई,	साँ	ऽ	व	रे	ऽ	दे	ऽ	खो	ऽ	जी	ऽ,	नऽ	कऽ
०				३				×				२			

अंतरा

															प
															भ
प	सां	–	सां	सां	–	–	सां	सां	रीं	सां	–	नि	(ध) प	प,	प
र	न	ऽ	न	दे	ऽ	ऽ	त	मों	ऽ	को	ऽ	नी	ऽ	र,	भ
०				३				×				२			

प	सां	—	सां	सां	—	—	सां	सां	गं	(सां)	—	—	नि (ध)	प	प
र	न	ऽ	न	दे	ऽ	ऽ	त	मों	ऽ	को	ऽ	ऽ	नी	ऽ	र
०				३				×				२			
सां	—	सां	(प)	—	प	ग	ग	ग	नि	प	प	ग	गरी	ग (प)	प
बा	ऽ	ट	घा	ऽ	ट	स	ब	ब्रि	ज	ज	न	दे	ऽऽ	खि	हं
०				३				×				२			
ग (री)	—	सा (री)	—	प़	प़	सा	सा	ग (प)	ग	प	प	प	नि (सां)	सां	सां
सै	ऽ	ऽ	ऽ	नि	प	ट	नि	ड	र	लं	ग	र	ढी	ऽ	ऽ
०				३				×				२			
गं (पं)	पं	गं (रीं)	रींसां	नि	ध	सां	नि	प	—	नि	ध	सां	—,	सांरीं	सांसां
ऐ	ऽ	सो	ऽऽ	न	ट	ख	ट	दे	ऽ	खो	ऽ	जी	ऽ,	नऽ	कऽ
०				३				×				२			
पप	गरी	सासा (ऩि प),	ग	प	नि	ध	सां	नि	—नि						
रोऽ	ऽऽ	ऽऽ,	अ	ब	मों	ऽ	सो	रा	ऽरू	इत्यादि स्थायी के अनुसार.					
०				३				×							

CONTENTS

English Section

Page

1. Purpose 69

2. The Importance of Aesthetic Sense—by M. Mahendar; B. Sc. B. Mus. Hyderabad. 70

3. Evolution of Scale in Ancient India—By Sri. Lakshmi Kanta Mookherjee, B. A., B. Mus. Lucknow. 71

4. Individual Notes and Specific Rasas—By Dr. S. N. Ratanjankar Khairagarh. 77

5. Indian Music Today-Its Problems—By Shri Sunil K. Bose, Nagpur. ... 80

6. Tansen-Brightest Gem of Akbar's Court—By Shri Birendra Kishore Roy Choudhary, Calcutta 83

7. Annual Examination Results, 1957, of Bhatkhande Sangeet Vidyapith, Lucknow 87

PURPOSE

IN the musical horizon of today there is rising up a section of musicologists and music listeners who are putting up claims of the Dhrupad style of Hindusthani Classical Music. This is certainly a healthy sign for the future of our classical music and a welcome move.

At this juncture let us hasten to enumerate the points on which we would need reliable and useful information.

1. The Origin of the Dhruvapada style and its beginnings.
2. The quality of voice necessary for the correct expression of the style of Dhrupad and the correct voice production for specialization in Dhrupad.
3. The style of Dhrupad as such, distinguished from the Khayal and Thumri. Demonstrative Explanations.
4. Order as to Extempore elaboration, if any of Dhruvapad itself apart from the preceeding alaps.
5. Alap singing and its order especially with reference to the time beat.
6. Extent to which emphasis, if any, on the Tala part of the Dhruvapad should be laid.
7. Reliable and authenticated information with practical demonstrations on the four Banis of Dhrupad, their origin and what they stood for, explanations of the names by which they are known.
8. The Kalavanti or Vilambit Khayals as distinguished from Qouwal Bani Druta Khayals are supposed to be a modified and loose form of Dhrupad. Is this supposition correct? And if so, this should be proved by verbal explanations and practical demonstrations.
9. The types of classical compositions coming under the Dhruvapad style.
10. The Talas of Dhrupad.
11. Whether a Dhruvapad is a chorus song or a song to be sung solo.
12. The graces of music (Gamaks) pertinant to Dhruvapad style.
13. Past masters of the Dhruvapad style and the special features of their manners of rendering Dhruvapad on account of which they obtained public recognition.

These are some important points on which correct information must be obtained if the Dhruvapad style is to be revived.

The Importance of Aesthetic Sense

by

Shri M. MAHENDAR, B. Sc, B. Mus., Hyderabad.

IT is rather high time if not too late for our musicians to realize the importance of aesthetic sense in music. It is no doubt a deliberate bold statement but at the same time it is genuine. When a layman thinks of Music he somehow or other feels of aesthetic sense that is something appealing to heart and taking away the senses to ecstatic realization. Probably this fundamental fact which is prevalent amongst common masses is leaving the musicians in slow degrees—no doubt it has not left yet.

The most important reason is probably that many of us do not think seriously that our music is sacred and is handed over to us from Vedic age. Many of us consider it to be a means of just recreation and it is there where its value is lost. And for this same reason we do not observe the formalities which have to be observed essentially with regard to Music.

I think the South Indian Musicians take the necessary care in observing the formalities of *Mehfils* better than the Hindusthani Musicians Some of the essential formalities which have to be observed in my opinion are the following.

The first and the foremost formality is that a prayer should precede the actual programme. This feature is usual amongst South Indian Musicians but very rare with the others. The second formality which is of no less importance is eradication of bad habits during the *Mehfil*. Some of the bad habits are, for example, chewing *Paans* and spitting, smoking, putting on ugly countenances while singing, etc., which have to be essentially eradicated. The above mentioned habits are prevalent amongst "A" Class Musicians of India. They no doubt do not reflect upon their high standard of singing but clearly reflects on their lack of aesthetic sense and the other reason for it is that they do not realize everytime that our Music is sacred. But once if the artist realizes that our Music is as sacred as the *Bhagvad-Gita* or the *Holy Quran* and once he realizes that it is by means of music that he can purify his soul, he will shake off all bad habits and will begin to observe all the necessary formalities which he observes during the prayer time.

I have been observing a peculiar trend developing now-a-days amongst the artists, specially in the case of instrumentalists. The instrumentalists are giving little attention to *Alap* and *Jod Alap* which require much concentration. Instead they are after *Thayyari* i. e., playing too fast to the extent of making acrobats with the instrument. In such cases the purity of the *Raga* and the *Rasa* of that Raga are polluted. The proper effect of the *Raga* is brought about when the artists concentrate on *Alap*. Unless an Artist becomes one with the *Raga* neither he nor the audience can derive real aesthetic pleasure. When compared to such a state of appreciation, *Thayyari* alone is useless.

Similar is the case with Vocal Musicians. When *singing* a *devotional* song or *singing* a *Raga* of *Karuna Rasa*, they take the least care of presenting that particular *Rasa*. Instead of presenting it in the proper way they are after different *Laikarees* too much of *gamak tans* which are really of no necessity while singing a devotional song like *Bhajan*, *i. e.*, invoking God with the least devotion. The vocalists should mark this point and should be cautious

enough in presenting a *Raag*. The *Rasa* should be dominant while presenting any *Raag* and the artist should bring such an effect upon the audience.

The above statements are not only for Vocalists and Instrumentalists but also for dancers who least present the *Abhinaya* but only *Thayyari*. There is really no meaning of such a dance which has no expression of the inner thought; that would be a drill. This point has even attracted the attention of Bharatha who in his *Natyashastra* stated that children should not come up on the stage and dance as they lack expressions, i. e., *Abhinaya*. Such expressions are attained gradually when the children grow into youth and when they can present all the *Bhavas*, emotions and correctly express the inner thoughts through *Abhinaya*.

Right Selection

This is the most important point to be considered for the beginners. The beginners have a variety and abundance of artistic talent. They only need proper selection and required exploitation. For example, the beginner who wants to take up Vocal Music should firstly see to his voice, whether it suits vocal classical music. That is why many of the eminent artists having sound knowledge of music cannot sing due to lack of sweetness in the voice. Besides, a vocalist should never play wind instruments like *Bansuri* (flute) or clarionet which bring about unhealthy effects on his voice.

Similarly, the beginner who wants to take up dance should primarily judge his personality. A person like a skeleton can never look well while dancing. So this is all like " look before you leap ' into the ocean of Music and Dance."

We must begin to observe these things which appear minor but they pay in the long run. We can visualize producing perfect artist, perfect in every respect.

All this can be visualized when the idea of aesthetic sense prevails among all of us, when we come to realize that our music is sacred, when the musicians pay importance to *Rasa* of the *Raag* and the dancers realize that dance is the expression of the inner thought.

Evolution of Scales in Ancient India

(continued from Vol. III-No. 4 March, 1957 issue)

By

Sri. LAKSHMI KANTA MOOKHERJEE, B. A., B. Mus., Lucknow.

WE have seen in our previous dissertation how, from a single folk instrument, the '*Ekatantri*,' the notes of a tetrachord (a scale of four notes) could have been found out and from which, when extended downwards, a scale of seven notes was registered in a new instrument with seven open strings. As soon as an instrument was being prepared with seven strings tuned to seven notes placed in succession, it was found out that these notes were related to the starting note or tonic or *Graha*, as Bharata calls it, both consonantly and dissonantly. These relationships of notes were termed as *Vādi*, *Samvādi*, *Vivādi* and *Anuvādi* and the original scale of seven notes was called a *Grāma*.

We all know that the sound of a musical tone depends on three things viz :—(1) length,

(2) thickness and (3) tension of a string. Perhaps all these features have been mentioned by Bharata in the sentence :—' *Eteshām cha swarānām nyoonādhikatwam Tantri-Vādanand-andendria Vaigunyāt upajāyate.*'

Let us see whether we find any indication from the '*Atodyavidhi*' (instrumentation) of Bharata that the ancient explorers had any idea about these three elements of a string. We are to find from the clues hinted by Bharata as to what actually might have happened to the pioneer attempts. If we are to tune seven notes of gradually higher pitches to the seven strings of an instrument, the strings being of equal lengths and thicknesses, the degree of tension of each string must vary accordingly, the notes of higher pitches being produced by increased tensions. So also the thicknesses of strings have direct bearings upon the pitches of sounds, the thicker ones producing lower and thinner ones higher notes, other things being equal.

'Necessity is the mother of invention.' So in course of time it was not impossible that the experimenters might have found it difficult to tune the notes of higher pitches with strings of equal thicknesses and lengths. So, in all probability, they had to find out other means of tuning the notes of higher pitches more conveniently by shortening the lengths or by diminishing the thicknesses of strings. They had recourse to the other method, i. e., notes produced from different lengths of the same string by obstrcution with a flexible bridge in between the two extreme nuts. Pole says that all gradations of pitch can be produced by stopping off the string to such a length as is suitable to the note required. Pythagorus, the Greek theoretical musicologist, who it is said, visited India 2500 years ago to obtain information, also conducted his experiments on different lengths with an instrument called a 'Cannon' a monochord or '*Ekatantri*' as we call it. It was a single string stretched under certain degree of tension producing a note with a scale below and a moveable bridge in between the two extreme bridges to adjust at any desired length producing a consonant note. Helmholtz also says that 'consonances result from coincidences of upper-partials'. From all these facts it is evident that the consonant notes found out by divisions of the length of a string only corroborated the upper-partial notes that suggested themselves as soon as a string subjected to certain tension was played on. It is perhaps useless to say that all musicians who use a stringed instrument, are conversant with these upper-partial notes emanating from a speaking wire.

The usual law of division is like the following :—A string divided in half gives the octave and each half subdivided in halves gives the fourth and double octave. Helmholtz says :—'Even Pythagorus (circa 540-510) knew that when strings of different lengths but of the same make and subjected to the same tension were used to give the perfect consonances of the octave, fifth or fourth, their length must be in the ratio of 1 to 2, 2 to 3, 3 to 4, respectively, and if, as is probable, his knowledge was partly derived from the Egyptian priests, it is impossible to conjecture in what remote antiquity this law was first known.' Bharata also mentions this law of descending fourth as '*Panchamārshava Samvāda*'. Ellis is of opinion that 'this division being the simplest possible would naturally give a preponderance to the fourth whence would arise the tetrachords, the foundation of Greek and so of European and of Persian and Arabic music. The fourth is also recognised in India.'

As the *shrutis* were yet to be born, it can sefely be assumed from the words of Bharata that the law of division of a string into halves and thirds giving the idea of descending fourth and ascending fifth was not unknown to him. Perhaps it is needless to mention that the principles of '*Panchamā-rshava* and *Shadja-PanchamaSamvāda*, were nothing but a result of divisions of a string into halves end thirds which, the musicologists like Ahobala, Hridaya Nārāyana, Srinivās, etc., of the

middle ages used as a means of locating the notes (12) in only one *Grāma* (*Shadja*). '*Dwibhāgātmaka* and *Tribhāgātmaka*' were the principles adopted by them.

We have already seen in our previous article that by the first attempt at the construction of a tetrachord the principle of descending fourth was adopted and when two descending tatrachords were joined conjunctively to extend the scale to the range of seven notes, a scale called the *Madhyama-Grāma* was registered in a new instrument. The explorers next tried to divide the string into thirds and two-thirds (2/3) the length of a string gave them the suggestion of a consonant note having the same pitch as the prominent upper-partial note of a string when played on. Bharata calls this element of an ascending fifth '*Shadja-Panchama-Samvāda*'.

The earliest attempt at the construction of the *Shadja-Grāma* was, we think, made by joining two descending tetrachords disjunctly, which was afterwards, when the law of division of the string into thirds was discovered, replaced by the principle of ascending fifth. It was like the following :—

4......3......2......4 (original tetrachord)
Sa ...Re... Ga... Ma
(added tetrachord) Sa...Re...Ga...Ma.

Dr. Bhāndārkar has pointed that in those early days the octave was not recognised at first, and only seven notes in succession formed the scale. Let us now put the results of the pioneer attempts at the formation of scales. The explorers used instruments in their experiments. But we are using pen and paper only when describing the processes. So it will be easier, we think, to follow the principles if we allot *shrutis* to the notes and mention them by names.

(Descending scales)

(1) *Madhyama Grāma* :

Pa...Dha...Ni...Sa...Re... Ga... Ma
4......3......2... 4 ... 3 ... 2 ... 4
Sa... Re... Ga...Ma...Pa...Dha...Ni

(2) *Shadja Grāma* :

Ma...Pa...Dha...Ni... Sa... Re ...Ga (Ma)
4......3... 2 .. 4 ... 4 ... 3 .. 2 (4)
Sa... Re...Ga ...Ma...Pa...Dha... Ni (Sa)

In the *Madhyama-Grāma*, every fourth note is at a distance of 9 shrutis and in the *Shadja-Grāma*, the fifth note is at a distance of 13 shrutis with the base *shruti* included in both cases. Placing them one after the other:—

(1) *Madhyama Grāma* :

4......3......2......4......3 ......2......4
Sa... Re...Ga... Ma...Pa... Dha...Ni

(2) *Shadja Grāma* :

4......3......2......4......4......3 2
Sa ... Re...Ga... Ma...Pa... Dha...Ni

In the above two *Grāmas*, the fifth note from the base note of the *Madhyama-Grāma* is lower by one *shruti* from the fifth note of the *Shadja Grāma*, and Dha of *Madhyama-Grāma* is weaker, i. e., lower in pitch. Bharata says—'*Madhyama Grāme shrutyapakrisṭa Panchama Kārya*'. The *Samvādi* note, in both cases stands at the intervals of 9 and 13 *shrutis* respectively.

Besides this scheme of tetrachordial adjustments Bharata mentions another process by means of which the *Shadja-Grāma* and other sub-scales could have been evolved. This was by creating '*Murchhanās*' in two ways—The first process was to get the notes of the lower and higher octaves by addition of new strings tuned to notes an octave lower or higher. He says '*Murchhanā sthāna prāptyartha*'. It was like the following—

(*Madhyama-Grāma*)

Ma...
Ga...Ga
Re...Re...Re
Sa...Sa...Sa...Sa
Ni...Ni...Ni...Ni......(*Shadja-Grāma*)
Dha...Dha...Dha...Dha
Pa...Pa...Pa...Pa
Ma...Ma...Ma...(Added Strings)
Ga...Ga.... " "
Re.... " "

So we see that by the addition of the third string the scale named *Shadja-Grāma* was found out and Bharata perhaps uses a connotative name for the fourth *Murchhanā*, viz., (*Shadjena*) '*Shudhwa Madhyama.*' He gives the first *Murchhanā* of his *Shadja-Grāma*, i. e , *Uttaramandra*, as :—Sa...Ni...Dha...Pa...Ma...Ga...Re... (a descending scale). The *Madhyama-Grāma* was also found out from the *Shadja-Grāma* when adding new strings to get the notes of the lower and higher octaves. It was like this:—

Ni
Dha... Dha
Pa... Pa... Pa
Ma...Ma...Ma...Ma...
Ga...Ga... Ga...Ga...
Madhyama-Grāma
Re...Re...Re...Re...
Sa...Sa...Sa...Sa
Ni...Ni...Ni.........(added strings)
Dha...Dha......(" ")
Pa.........(" ")

By the addition of the third string to the *Shadja-Grāma*, the *Madhyama-Grāma* was found out.

When the addition of strings tuning to notes of the lower and higher octaves was complete the instrument with twenty one strings was named '*Mattakokila Veena*' or *Swaramandala* The Tamil epic *Silappadikaram* also mentions a string instrument of this type with twenty-one open strings named '*Pari-Yal.*' There is also an instrument like the Greek Lyre, with twentyone open strings, preserved in the Lucknow Museum with a name '*Qanun*' written on it. It might be an Indian imitation or a Greek Instrument itself. As we know from numismatic evidence that after the invasion of India by Alexander in 327 B. C., 32 Greek Kings and Queens reigned for nearly 200 years over a small area in India (Kandahar) whence sprang the *Gāndhārian* art, a mixture of Indo-Greecian ideas. It is perhaps this exchange of ideas both musical and otherwise between the Indians and the Greecians that is responsible for some of the interpolations in the *Nātya Shāstra*, particularly the portion of the text to prove the number of *Shrutis* as 22.

Though a look at the construction of the *Shadja-Grāma* at once tempts one to think that two disjunct tetrachords have been joined ascendingly it might not have been the real case till the division of the string into thirds was found out. Authorities are of opinion that the *Shadja-Grāma* is the product of the *Shadja-Panchama Samvāda*, i. e., the element of ascending fifth by the suggestion of upperpartials and a division of the string into thirds, two-thirds (2/3) the length of the whole string giving a note equal in pitch to the fifth upper-partial. The *Shadja-Panchama Samvāda* of Bharata is to be worked in the following manner :—Let us suppose that we have got an instrument with one open string only giving the note *Shadja* as the note of the string and the octave already recognised by the *Murchhanā* system. There is another instrument with untuned strings adjusted to it. We are to tune the strings of this new instrument in the *Shadja-Grāma.* As soon as the string of the first instrument producing the note *Shadja* is played on, the upper-partial fifth note will at once be suggested and by division of the string into one-third, its two thirds, the length of the whole string will be found to be giving the same note as the fifth upper-partial. We must remember in this connection that the pitch of a sound is inversely proportional to the length of the string, other things remaining equal. This means that the length of a string is to be shortened proportionately to get the notes of proportionately higher pitches, the longer length produces notes of lower pitches and shorter length higher pitches.

Now as soon as the fifth note (i. e., Pa) is registered tuning it to the new ·instrument its fifth upper-partial note will be 'Re' and lowering this 'Re' an octave it will be seen that this note is both a descending fourth and an ascending fifth in its relation to the note '*Panchama*' (Fifth). In this way the notes of the Shadja-Grāma will be related as, Sa...Pa,

Re...Dha, Ga...Ni, Ma...Sa. Pole says about the Pythagorus construction of tonal system as "To produce the octave he divided the string into two parts; he now divided the string into three and he found that ⅔ of the length of the original string would give an interval that would conveniently subdivide the octave. This interval we call the fifth. Again following the same principle he next divided his string into four equal parts and he found that ¾ of the length of the string gave another subordinate division at an interval we now call the fourth. He could not fail to perceive a remarkable symmetry in these two arrangements, for the fifth reckoned upwards from the lower note gave the same note as the fourth reckoned downwards, and vice-versa; that is, the fourth reckoned upward gave the same note as the fifth reckoned downwards. Thus the octave proved to be made up of a fourth and a fifth added together." We have already seen that Bharata, by his direction with '*Panchamarshava* and *Shadja—Panchama Samvāda*' for the formation of the two *Grāmas* only refers to these divisions of the string into halves and thirds.

The other scheme of creating subscales was by means of shifting the tonic or *Graha*. This was second *Murchhanā* system of Bharata. The word *Murchhanā* has been changing its connotation since the time of first exploration. Baijayanti Kosha gives the meanig of *Murchhanā* as '*Vādane murchhanā proktā*', i. e., a *murchhanā* results by simply playing on an instrument. Bharata says:—'*Kramāyukta Swarā sapta Murchhanāstwavisangita*,' i. e., playing on the seven notes of an instrument in succession is to be termed a '*Murchhanā*'. Bharata created various subscales in the following manner :—

(Descending Scales)

(*Shadja-Grāma*)

4 ... 3 ... 2 ... 4 ... 4 ...... 3 ... 2...4
Sa...Re... Ga...Ma...Pa......Dha...Ni...
Sa...Re...Ga...Ma...Pa... Dha...Ni......
Ṣa...Re...Ga...Ma...Pa...Dha...Ni... etc.

(Ascending Scales)

Sa...Re...Ga...Ma...Pa... Dha... Ni...
Sa...Re...Ga...Ma...Pa......Dha...Ni...
Sa...Re... Ga ...Ma ... Pa ...Dha...N...

Bharata mentions another process for creating subscales in the *Shadja-Grāma*. It will be remembered that as at that time every string was tuned to the absolute pitches of the notes of the scale, the pitches of the notes could have been changed by decreasing or increasing the degree of tension of the strings and thereby lowering or raising the pitches of notes by small intervals called microtones, or *shrutis*. Thus when he mentions '*Dwishruti prakarshāt Dhaivati krite Gāndhare*', he evidently means to increase the tention of the string giving the note *Gandhār* by two *shrutis* other notes remaining the same and thereby making the scale equal to the scale of '*Dhaivati Murchhanā*'. Thus we can imagine easily that by lowering or raising the pitches of notes by microtones or *shrutis* innumerable subscales could have been formed. Bharata for these changes in the tonic or *Graha* in his *Madhyama-Grāma* refers to some immature scale as given by J. D. Patterson in the Asiatic Researches, with Ni as the tonic; as, Ni.. Sa...Re...Ga...Ma...Pa... Dha... and directs his readers either to lower down the 'Dha' or to raise the 'Ni' for both descending and ascending scales. His rule or '*sutra*' is "*Dhaivata Mārdavat* or *Nishādotkarshāt*". It is like the following :—

(*Nishādotkarshāt*)

(Ascending Scales)

Ni...Sa...Re...Ga...Ma...Pa ... Dha..
Ni...Sa ...Re...Ga ...Ma...Pa... Dha...
Ni...Sa ...Re... Ga... Ma...Pa ... Dha...
(etc.)

(*Dhaivata mārdavāt*)

(Descending Scales)

Ni ..Sa ...Re... Ga...Ma...Pa ... Dha...
Ni...Sa...Re...Ga ...Ma...Pa ... Dha...
Ni... Sa...Re...Ga...Ma...Pa...Dha...

(etc.) Helmoltz also says :—" What Aristotle says, makes the middle note or 'Mese' function as the tonic, but it cannot be denied that other attributes of our tonic belong to the Hypate (Ni) which is its Fifth. Whatever may have been the real case, whether the 'Mese' or the 'Hypate' be regarded as the tonic, whether the scales be considered as all authentic or all plagal, it is extremely probable that the Greeks, among whom we first find the Diatonic scale, took the liberty of using every tone of this scale as a tonic." This reminds us the words of Nārada, " *Nishidanti Swarāsarve Nishādastena hetunā.*" So it is perhaps not impossible that the note '*Nishād*' also for some time functioned as a tonic during the primary stages of evolution of the scales.

When at the time of changing the tonics to create subscales in various ways, the explorers observed also the changes in the intervals between notes, they were to find out some means to express this increase and decrease in the pitches of notes. This necessitated the discovery of the Microtones (*Shrutis*) by means of which the intervals were to be ascertained on physical basis of sound. But they had no other indication of a microtonal sound than the differences of the two *Panchmas* of the two *Grāmas*. This difference was heard by the ear and the name of a microtone was a '*Shruti*' (i. e., something heard). We do not subscribe to the view of Dr. Bhāndārkar when he says, " This makes it more probable that the relative values of different notes in the scale was actually rising step by step, as conceived for example by Shārangadeva." That the process of Shārangadeva was unacceptable or rather erroneous was first pointed out by the late *Pandit* V. N. Bhātkhande who proved that by the trial with the ear five different people will create five different scales, if put separately in five different rooms. When the operation suggested to be an affair of the ear, we must declare, with all excuses to the authorities, that no question arises as regards a *Shruti* being a definite unit of measurement,or the *Shrutis* running upwards in a " geometric progression." We do not take it to be a proper judgement made by scholars throughout the ages, about the merit of the ancient explorers as regards the finding out of the microtones, (*shrutis*) when they say that as regards the formation of the scales those pioneer experts who used the upper-partial notes and division of strings into halves and thirds, had to depend on the power of audition when evolving the microtones and ascertaining their number comprising a '*Saptak*' (seven notes). The only exception is perhaps *Pandit* Ahobala, who took the hints given by Bharata, to find out the microtones with the help '*Shadja-Panchama Bhāva*,' i. e., by the relation of the fifth. He says, " *Shadja-Panchama bhāwena Shrutirdavimshati jagu*". If the difference of the two *Panchamas* of the two *Grāmas* are worked out with the help of *Shadja-Panchama Bhāva*, it will be seen that the number of *shrutis* are twenty-two, and they are distributed among the notes of the two *Grāmas* like that Bharata has mentioned in his book. About the finding out of the microtones we shall discuss in a separate dissertation.

The ancient instruments preserved in museums all over the world, are, so to say, so many fossils of ancient music. They can only speak about the number of strings they used, but not the tuning, otherwise they could have told us that an instrument prepared with 'hundred strings' (*Shata-tontri Veenā*) was not required to tune the notes of a '*Saptak*' only.

The last thing, but by no means the least, we like to mention in this connection is this that the note '*Madhyama*' as we see even now, is very important to the instrumentalists and the note *Shadja* to the vocalists. The ancient, explorers over—emphasised the importance of the note '*Madhyama*' which perhaps means that they propagated the instrumental scales, which, it was found to be impossible by the vocal musicians to follow strictly and a struggle ensued between the instrumentalists and the vocalists. Kasyapa, (Kasmir) an authority of such Rāgas (instrumental) described through '*shruti, grāma. murchhanā*, etc., was quoted by

can we ascribe any particular expression, any specific emotion, any particular effect to any particular musical tone?

It is said Music is a language. Yes, we experience the truth of this statement when we listen to Indian Music in its best form. And when a performance of Indian Music reaches its dreamy heights there remains nothing like individual notes. All the musical tones occurring in such a performance of great height form a part of a beautiful, a sweet aural image, a great theme and have no individual existence as such. They are only the 'WHAT' in Music and not the 'HOW' which is in a much greater measure responsible for what we know as 'EFFECT' in Music. Indian Music is by its nature Airy, fluent, so that no note in it is expressed detached, straight, by itself. An Indian Musician, vocalist or instrumentalist, will never produce his 'SA' straight on its pitch. He will always start it on the 'NI' or 'PA' of the *Mandra Saptak*, or on the 'GA or 'RI' of the *Madhya Saptak* and glide in an expressive way to the proper pitch of the 'SA'. Every note is linked up with its precedent and subsequent notes. It stands in relation to others in an artistically planned scheme as it were and takes its due place in the cadence. Then only it acquires a world of meaning, 'Significance' as Susane Langer puts it in her "Philosophy in a New Key." Individual notes have no meaning in Indian Music except that they are, as it were, valuable jewels or grains of pearls awaiting some great artist's hand to be woven into a garland, to be fixed up in a beautiful ornament. They are like the words of language-the poet's stock in trade. A piece of Indian Music itself when in the actual process of performance is likely to create different effects when sung in different voices or even in one and the same voice it may make different effects if sung at different occasions and in different surroundings. The individual notes in Indian Music are very dynamic and as such keep on moving up and down in degree of pitch according to the requirements of a particular cadence. They form syllables of a sentence subject to changes in expression, or pronounciation if you call it, as required for the accents and emphasis on them. Nay, if we consider this tendency of the notes to move up and down in the process of performance critically we shall find that every note makes its own effect on the notes following it and determines the actual degree of pitch with which the other note will follow it. The *Komal nishad* in *Bhimpalasi*, has a particular expression of its own in the scale upwards, much higher in pitch than the *komal* 'NI' in the downwards scale

pa dha ṡa ṡa dha ṡa

For instance, MA PA, *NI* ¦*NI* PA *NI* SA, paṠA *NI* DHA PA. Even when we make a long halt on any single note we have all the context of all the notes and candences that have gone before it and hear it in that context, in that relativity.

This much for the notes themselves. In considering the effect, the so called *Rasas* of individual notes the other relative of music, and the most intractable relative at that, namely the Listener has to be thought of. Will a musical tone, if at all it is supposed to make its own individual effect to create a particular definite feeling, make its particular effect, create its particular *Rasa* on each and every listener? or, even on one and the same listener at all times? What about the capacity of the listener to appreciate the sweetness of music? What about an able listener's mood at a particular occasion as a fit receptacle?

The sage Vyasa closes the second chapter of of the "Bhagwad-Geeta" with the following *Shloka* —

आपूर्यमाणमचलप्रतिष्ठं
समुद्रमापः प्रविशन्ति यद्वत् ।
तद्वत्कामा यं प्रविशन्ति सर्वे
स शान्तिमाप्नोति न कामकामी ॥

Arjuna asks Lord Krishna the definition of a '*STHITAPRAJNYA*' and wants to know how a '*STHITAPRAJNYA*' behaves in the

world and the Lord follows with a whole chapter on '*STHITAPRAJNYA*'. It is not easy to translate this particular word into English. At the most we may call a man of steady mind, a man who has controlled his mind to such an extent that he remains absolutely unaffected either by calamity or prosperity however great. And the Lord concludes his discourse on '*STHITAPRAJNYA*' with the *Shloka* I have just quoted. I have only to point out in this *Soloka* that there is a hint at comparison of the human mind with a body of water. The '*STHITAPRAJNYA*' is compared to an ocean, which never overflows by the waters of hundreds of rivers flowing into it, nor does it go a jot dry by absence of rains, nor again is it dislocated by heaviest of storms. The mind of a '*STHITAPRAJNYA*' is like the ocean. But this is the mind of a '*STHITAPRAJNYA*'. The mind of an ordinary humble man like myself is like a limited body of water, always fluied and as such, subject constantly to disturbance by the slightest touch. I am not a student of psychology. I shall only say what occurs to my mind regarding *Rasas* as an observer without any preconceived notions. To me *Rasa* conveys an abnormal state of the mind, state of the mind when it is unbalanced. The sight of a beautiful scene, a beautiful flower attracts the mind and puts it out of its normal condition and we call it Joy, Pleasure, Delight, etc.,. The sight of a horrible accident when the poor subject of the accident appears bathed in blood and his body wounded here and there again puts the mind off balance, and we call this state of mind Grief, Sorrow and sa fourth. And what is the reaction of the mind at such occasions of Joy or Grief? There are unbalanced actions and unbalanced ejaculations. Are these ejaculations Music? Are laughter, expressions of joy or lamentations and howls of grief Music? No doubt they have the germ of Music in them. But they are not yet Music. I, for one, would hold that music has a purpose quite opposite to such affections of the mind. Emotional ejaculations may be analysed as musical tones. But these are not regulated. They become music only when these tones are regulated and put in a certain scheme, a certain context. The *Rasa* theory properly belongs to poetic literature. The proper effect of music would appear to be concentration of the mind, a sort of holy communion with the Soul. Of course it may be possible to give music a certain back ground and apply it to a certain definite set of circumstances and make it expressive of a certain emotional idea by the means of words, voice modulations, a little acting, proper adjustment of musical accompaniment, surrounding scenery and so fourth and to that extent it is comparatively cheap music. But even then the musical tones are not by themselves responsible for creating the desired effect. And this is what we may call *SAGUN UPASANA* in Music. We give music a certain definite visible shape and worship it. Otherwise Music pure and simple is the expression of the Soul.

The effect of this music is, as I have pointed out above, concentration of the mind, holy communion with the Soul. In this sense it is a *Raja-Yoga*, and it is this music which the Lord refers to when he tells Narada the greatest of his dovotees saying.

मद्भक्ता यत्र गायन्ति
तत्र तिष्ठामि नारद्

(By courtesy of All India Radio).

Indian Music Today--Its Problmes

By
Shri SUNIL K. BOSE, Nagpur.

A study of the festivals of different countries will reveal that these are scheduled either to celebrate and perpetuate the memory of some national hero or a religious leader or to mark a change of seasons or develop a sense of co-operation, as in reaping or harvesting or other agricultural activity. Man is by nature a lover of feasting and festivity, and has in all ages and all countries devised a sort of calendar of festivals, where at more or less regular intervals he can take an escape from the hustle and bustle of daily life and dry-as-dust routine. The earliest texts on Indian Music also refer both to the classical and folk types. Classical Music was intimately associated with rituals and it maintained accuracy of pronunciation, chastity of voice production and the chant like intonation and movement of the songs in the spirit of magical rites. On the other hand the prominent features of ancient folk music were the verbal element of the ordinary and simple human feelings expressed through themes pertaining to occupation, festivals, etc,. A characteristic feature of these festivals is that they have been invariably associated with Music.

The problem in India, however, is to devise ways and means of exploiting the available resources of science such as screen and broadcasting to channelise this spirit of musical renaissance into a form of healthy entertainment; in other words, to make our people music-minded and to cultivate their taste. Looking to the popularity that most of the cheap film music enjoys today, one cannot help thinking that unless all the healthy elements of folk and classical music are mobilised and a regular army of genuine musicians (with thorough knowledge of both theory and practice) is recruited for this specific purpose, the objective will not be reached. Besides, a *really competent* and representative Board of Censors for Films and Gramophone Records should be able to enhance the aesthetic and artistic values of such production.

The contribution that a periodical organisation of music festivals can make in this behalf cannot easily be exaggerated. In organising such music festivals, however, care should be taken to present the select artists and items of the different schools of Indian Classical Music to the audience so that aversion to this healthy aspect of Indian Music, that unfortunately is still prevalent today, may be dispelled. The harm that amateurish attempts of music ricitals have done to the cause of Indian Classical Music is incalculable, and the sooner it is dispensed with in our formal and dignified gatherings and other national celebrations the better for all concerned. This does not, however, mean that amateurish attempts should be discouraged altogether. The only point is that these amateurs should be shown where they properly belong. In this connection, one cannot resist the temptation of adding a word to emphasize the importance of introducing the subject of Indian Music as one of the important items in our *curriculum both at school and university* levels.

Having thus realised the supreme need of bringing about a sort of cultural renaissance of music in India let us next proceed to examine the aims and objectives that saviours of this Muse must constantly keep in their mind while organising music concerts; for, the harm that

aimlessness and inexperience can inflict in this field as in any other is immense. The first thing, therefore, that the architects of the destiny of music must do,is to show the fundamental unity without uniformity in the diverse schools of Indian Classical Music. A historical perspective of this art, therefore, is the crying need. The masses must be convinced that the South Indian or the *Carnatik* school which has maintained and developed the orthodox and traditional style of classical music is different only in form, not in essence from the North Indian or the *Hindustani* School of Music, which of course underwent considerable changes and developments as a consequence of the impact of Persian influence inherent in the Muslim regime. It is interesting to note in this context that the art of Indian Classical Music which has had a stamp of national unity right from the *Vedic* age was bifurcated into the above mentioned two schools as late as the 13th or the 14th century A. D. when the influence of the Persian poet Amir Khushro in the reign of Allauddin Khilji was predominent in the court. It should also be borne in mind that this influence of Persian music has resulted in a healthy synthesis of the Hindu and the Islamic cultures and that the two schools of Indian Classical Music that thus came to be formed, have been complimentary to each other rather than contradictory.

Thus, to emphasise the essential unity of Indian Classical Music, important though it is, is not all. With the advent of freedom, it has become imperative that we should also think of *Indian Music on an international plane.* How could this Herculean task be achieved today needs careful and planned thought. Suffice it, therefore, to mention here that the rendering of our music into Staff Notation for the benefit of the foreigners and missionary tours of some of our best artists seem to be the only practicable way to popularise our music abroad.

However, our problem now is what would be the line of planning and presentation of the various items of music concerts, so that the ambitious objective that we have laid down for ourselves could best be realised. As I have already stated above, all attempts should be made to choose and present the best and representative artists of vocal and instrumental music and also dancing from North and South. This will lead not only to greater understanding between the two, but also to mutual enrichment of this ancient art. The need of extensive research and experimentation so as to bring about a healthy synthesis is imperative. This experimentation and research should, howevsr, be confined only to the field of Light music, Instruments and Orchestral composition while in the field of classical and folk music, tradition must be respected. All that could be done and should be done in this field is to standardise the controversial '*Ragas*' with the help of the expert exponents of the different systems and schools of the art possessing both the theoretical knowledge and practical experience. The line of demarcation between liberal standardisation and strict regimentation of the controversial *Ragas* is not always thick and discretion of the experts, discretion free from bias and prejudices, could be the only reliable guiding star, so that the true aesthetic liberty of artists of different '*Gayāki*' (style) may not be hindered and that standardisation may not degenerate into monotonous uniformity. The contribution that Broadcasting has made and can also make in this important aspect and popularising the '*Ragas*' thus standardised cannot be easily overrated.

Duration is, I consider, the essence of music festivals. Of course, there can be no hard and fast rule regarding the duration of music concerts. It is bound to vary according to occasion and artists. Having regard, however, to the psychology of the audience, the filmdom and theatrical performances have fixed the ideal duration at some thing between two and three hours. This duration should prove ideal for music concerts also; for, the busy people of the modern industrial era cannot afford to sit waking night after night listening to items after items

monotonously spread over several hours at a stretch. Four or five hours per sitting over a period ranging from five to seven days should be considered the ideal duration for musical festivals.

So far as individual items are concerned, care should be taken that they are as brief as possible and that in no case an item or piece of classical music should be allowed to exceed thirty minutes at a stretch. This kind of regimentation of duration may perhaps be resented in certain quarters and arguments advanced that some of the classical *Ragas* take about thirty minutes to get settled before the enriching part of the performance commences. But there can be no relaxation in the matter of duration, for variety should be the watchword for such music concerts in order to popularise the art as well as to make our mass music-minded so far as classical music is concerned; while the duration of items to be presented before foreign audience should vary between three to fifteen minutes at the most. Keeping the accompanying instruments tuned and completing other preliminaries in advance is absolutely necessary to *avoid unwelcome pauses in between items*. Every item should be introduced with a suitable commentary that may give to listeners an idea of the peculiarities of the different items, *Ragas* or instruments as the case may be. The announcer is, indeed, a salesman of the programme and should remember that brevity is the soul of his commentary as much as of wit.

So far as the different items composing the variety programme of music concerts are concerned, it is needless to say that the dignity of the art must be maintained and *classical and folk music items should constitute the main bulk of the schedule. Light music and Orchestral items may be included occasionally only to lend variety* and relieve the monotony much as salt in food or sugar in milk. If this balance is not discretly maintained, much harm would be done to the spirit of the art, even as excessive amount of salt might do to the cause of dietetics. Two items of a similar character, if consecutively scheduled, may tire out the patience of the average listeners and must therefore, be suitably interspersed with other items in a way best suited to promote the variety in programmes. Classical Vocal Music should include *Alap*, *Dhrupad*, *Dhamar*, *Khayal*, *Tappa* and also *Thumari*, besides folk songs; while instrumental music should include *Shahnai*, *Surbahar*, *Sitar*, *Sarod*, *Sursringar*, *Veena* and *Flute*, etc. A word here about the revival of *Dhrupad* and *Tappa* styles of singing which are almost extinct today will, I hope, not be urged out.

It is however heartening to notice the phenomenal popularity attained by the Indian Classical Music in recent times For this considerable credit should go to the music conferences as well as the major music institutions. Indeed, the role of music schools is comparatively difficult as they have to bow down to age-old traditions and at the same time adopt the theory and practice to the spirit of modern time.

Indian Classical music has an ideal before it. No responsible *Guru* or teacher can ignore this idea. The success or failure of a *Guru* or an institution should indeed be measured by the degree of approximation of this ideal.

Mere knowledge hardly entitles one to the status of an artist. Nor mere artistry divorced from knowledge of the principles of music can ever entitle one to the rank of a true artist. A true artist is a complete personality, realizing in his art and technique a balance between knowledge and art and above all a wide and cultured outlook.

Having thus given an idea of the scope, purpose and composition of music concerts, I shall end unmindful of the risk of being guilty of redundancy by emphasising that the measure of success that these music concerts would achieve in further popularising the Indian Classical Music and in restoring its ancient glory and health, would largely depend on how far the masses, and not merely classes, are made music minded, which in turn would depend on how much the medium of press, film, brodcasting and educational institutions are harnessed to public weal.

Tansen--Brightest Gem of Akbar's Court

By

Shri BIRENDRA KISHORE ROY CHOUDHARY, Calcutta.

THE name of *Mian* Tansen is a household word in Northern India. Not only do the lovers of music remember him with deep respect but even the school children know of him as the brightest gem of Akbar's court. In fact, the tradition in music which modern India has inherited is largely the product of the genius of *Mian* Tansen.

Unfortunately, however, the historical interest in him has not been as keen as our reverence for him has been deep and overwhelming I therefore propose to portray him as he was and to show the growth of his genius as far as possible within the narrow limits of a small essay.

There is no denying that the Indian music has attained its present form through a long and complex process of evolution, but the direct influence, most in evidence in course of such evolution and assimilation, is undoubtedly that of *Mian* Tansen. Abul Fazl, the court historian of Emperor Akbar, wrote that 'a singer like him had not been in India for the last thousand years,' and he believed that such a prodigious genius in music might not be born again. Whatever the value of this prophecy may be, it throws into bold relief the tremendous influence which *Mian* Tansen exercised over his audience during his time.

Saint's Gift

Tansen was born in 1506 A. D. His father Mukundaram Pandey was a good singer and earned his livelihood as a rhapsodist (*Kathakthakur*) in Banaras. He was very popular and his popularity was due to his skill in music and Sanskrit scholarship. Although he was very rich, he was nevertheless very unhappy. He had several sons born to him but none of them survived. Mukundaram heard that a Mohammedan saint, named Hazrat Mohammed Ghaus of Gwalior, could, by dint of his spiritual power, remove the evil of non-survival of children in a family. So Mukundaram went to Gwalior to meet this Saint and through his grace got a talisman for his wife. Hazrat Ghaus told him that if the wearer of the talisman scrupulously observed all the necessary rites she would be blessed with a gifted son. Soon after this Tansen was born. He was the sole surviving son of Mukundaram.

As a boy Ramtanu was a veritable bundle of mischiefs. Lessons had no charm for him. He loved to ramble in fields and jungles near the banks of the Ganga. His parents never took him to task for all his aimless ramblings. They had lost many children already and were too weak to check the boyish excesses of Ramtanu. Even as a boy Ramtanu had a wonderful gift-he could mimic any kind of voice to perfection. He could also imitate the calls of birds and beasts so flawlessly that people would mistake his artificial voice for a real one. When Ramtanu arrived at the tenth year, one of the most important events of his life occured. Swami Haridas, a great *Vaishnava* saint who lived at Brindaban, was on his way to the holy city of Banaras on a pilgrimage with his disciples. When the saint was very near the city, he heard the growling of a tiger from a forest nearby. The band of friars who accompanied the saint were terribly frightened, but Haridas feeling sure that the forest could offer no abode to a tiger, ordered a search to be made to ascertain the cause of this strange noise,

Shortly afterwards, Ramtanu was found and brought before the saint. Naughty as he was, he could not resist the temptation of playing a trick on the unknown saint and his companions. Swami Haridas was highly pleased with the boy's appearance and at once knew that the boy was born for greatness. He saw Mukundaram and obtained his consent to make Ramtanu his disciple. So, at the age of ten Ramtanu left home for Brindaban with Haridas Swami.

The significance of this chance meeting of Ramtanu with Haridas Swami should be properly appreciated. It opened a new leaf in Ramtanu's life. Here was to be found the beginning of that greatness which was to shine unbedimmed through centuries. Swami Haridas was a musician of rare merit and it was only through the grace of God that Ramtanu's career in music began under him. The relationship thus started was undoubtedly to mutual advantage. The story of Haridas's amazing gift would have been lost to the world had there been no Tansen to tell the world about it. Very few people had an occasion to listen to the bewitching melodies of his voice as he sang only to the deity of his heart and never to any human audience. Ramtanu or Tansen, as Emperor Akbar called him, was one of the fortunate few who not only heard him sing but also learnt, from him Once the Emperor asked Tansen, after one of his performances, if anyone else could sing like him. Tansen replied, 'there was one who far surpassed him.' The Emperor being anxious to hear this singer went in disguise with Tansen to the bank of the Jumna where Haridas Swami lived. Tansen requested his master to sing but he refused. Then Tansen practised a little trick and himself sang a piece before his old master, making a slight mistake in doing so. The master at once called his attention to it and showed him how to sing it properly, and then went on in a wonderful burst of song while the Emperor listened enraptured. "Why can't you sing like that?" asked the Emperor as thay were returning to the palace. "I have to sing to the command of my Emperor" replied Tansen, "but my master only sings in obedience to the inner voice." There could be no more glowing tribute to one's master than this. So like Rufus the master of Epictetus, Haridas is remembered to this day as teacher of *Mian* Tansen.

Tansen lived at Brindaban for ten years and learnt from his master. His father died when he was a young man of twenty. His mother did not survive his father for long. At his death-bed Mukundaram told Tansen of Hazrat Mohammed Ghaus of Gwalior. He asked him to look upon Hazrat Ghaus as his own father and not disobey his wishes. After the death of his father Tansen returned to Brindaban and told Swami Haridas of the last wishes of his father. With the permission of his teacher he started for Gwalior and met the *Pir* shortly afer his arrival there. Hazrat Ghaus received Tansen with great joy and asked him to live at Gwalior.

His meeting with Hazrat Ghaus was fruitful in more than one way. Raja Man Singh of Gwalior was a great patron of music and 'is said to have introduced the *dhrupad* style of singing.' His wife Mriganayani was a singer *par excellence*. Tansen heard of her reputation and was anxious to hear her sing. Hazrat Ghaus had a great influence in the queen's *dürbar* and he soon arranged for their meeting. After the the queen had sung Tansen gave a demonstration of what he had learnt from Swami Haridas. Queen Mriganayani was highly pleased at his performance and invited him every day for a recital. The queen had many female pupils of whom one was called Hoseni Brahmani. She was as remarkable for her beauty as for her ability to sing sweetly. Tansen and Hoseni began liking each other which in a short time deepened into love. Queen Mriganayani looked upon Tansen as her own son. Noticing his attachment towards Hoseni she wrote a letter to Hazrat Ghaus. Soon after this Ramtanu was married to Hoseni and was called

Mohammed Ata Ali Khan. Hoseni's real name was Prem Kumari. Her father was a Brahmin of the *Saraswat* sect and embraced Islam with all the members of his family. Hoseni was her Mohammedan name and as she happened to be the daughter of a Brahmin people called her Hoseni Brahmani. At his marriage, Mohmmed Ata Ali Khan got valuable dowries from queen Mriganayani and Hazrat Ghaus. He also inherited all the money that Ghaus left at his death.

After his marriage Ramtanu went back to Brindaban to his master Swami Haridas. He feared that Swamiji would look upon his conduct with great disapproval. But Swami Haridas was above all parochialism. He did not discriminate between old Ramtanu and new Mohammed Ata Ali Khan and with the same selfless affection as before helped him to complete his education in music. This was more than what Tansen could expect and the word gratitude is inadequate in describing his feeling towards his master at that time. He never forgot all that the master taught him and although he had embraced Islam the lessons in *yoga* and other things were never lost on him. Swami Haridas taught two hundred *dhrupad* songs to Tansen.

When Tansen's *sadhana* in music was nearly complete Maharaj Rajaram of Rewa had him brought to his court from Brindaban and he remained in the Raja's *durbar* as his court musician for several years. The word *sadhana* is peculiarly Indian, and an all-comprehensive equivalent of it is not to be found in the English language. It implies a singleness of purpose, devotion and austerity as also peristent application in the pursuit of any art. Tansen's pursuit of music was really his *sadhana* for this art. While Tansen was still at the court of Rajaram, Akbar, the great Mughal, succeeded to the throne of Delhi. The ruler of Rewa was on very cordial terms with the Emperor. Once the Emperor visited Rewa on business and having had occasion to hear Tansen sing was overwhelmed by the wonderful melody in his voice. Rajaram knowing the mind of the Emperor, offered Tansen, his most favourite singer, to him. Thus began the career of Tansen at the imperial court in Delhi. This happened in 1556 A. D.

The reign of Akbar is one of the brightest interludes in the history of India. Since his time no Emperor has been credited with so many qualities of head and heart. He was a conqueror, builder, statesman, connoisseur and patron of art, literature and music. Following the example of King Vikramaditya of ancient India, he maintained in his court nine men of genius of his time who came to be known as the nine gems of Akbar. *Mian* Tansen was the most precious gem of them all. Besides Tansen there were many other notable singers and musicians in the royal court of whom Mian Khuda Baksh, Mian Masnad Ali Khan, Baba Ramdas, Ramdas's son Surdas, Gyan Khan, Daria Khan, Naubat Khan Vinkar, Baj Bahadur, the four sons of Mian Tansen-Suratsen, Saratsen, Tarangasen and Bilas Khan and his two pupils (Tantaranga and Mantaranga) were particularly remarkable for their skill in music.

Akbar's reign, like that of his great contemporary in England, Queen Elizabeth, marked a period of renaissance in Indian history. After a long spell of disorder and chaos, the country began to enjoy peace and security for the first time. The omens seemed favourable for an unhindered development of arts. Of course, there is no law to explain the coming of a genius, such as Tansen was, yet the country must have waited with eager expectation to welcome him at a time when its cultural life was at its lowest ebb. Amir Khusru, a figure as versatile as Rubens, was the first to usher in the period of revival. From his time it became evident that the music of North India still possessed a good deal of vitality and had a capacity to enrich itself by suitable assimilation and adaptation. *Mian* Tansen ably demonstra-

ted this by effecting a masterly synthesis and fusion between the Hindu elements of Music on the one hand and the Persian and Arabic elements on the other.

Main Tansen opened many new vistas for Indian Music and the vitality of the North Indian music has been in continuous evidence since his time. The re-orientations, which he introduced, are known as *Mian's* tune (*Mian ke rag*). His son Bilas Khan and his son-in-law, Misri Singhji, a ruling prince of Singhalgadh, continued his tradition. Misri Singhji came afterwards to be known as Naubat Khan. Bilas Khan was the head of the *Rababiyas* and Misri Singhji that of the *Vinkars*. The name of Bilas Khan became famous throughout its association with *Bilas Khani todi* a very popular melody throughout India. Mashid Khan a descendant of Bilas Khan increased the number of strings in sitar and used it to accompany *Vilambit* style of music. At the same time Shah Sadarang, a descendant of Misri Singhji, enriched *Khayal* songs in many ways, although he was really a *dhrupadia* and *vinkar*. His name was Niyamat Khan and Shah Sadarang was the title given to him by the last Mughal Emperor of Delhi. The last great musical genius in his line was Ustad Wazir Khan of Rampur.

This account of *Main* Tansen's life can never be complete without some reference to a few anecdotes which have grown round his name. However much a disciplined historian may discount their value a little reflection will show that they are not entirely valueless. Tansen made many enemies by his phenomenal success and they hit upon an ingenious plan to kill him. At their request Akbar Shah, who had not the least inkling of the intention of the other *Ustads*, asked Tansen to sing the tune called *Dipak Raga*. Tansen said that his life would be in danger if he sang the tune. At these words the curiosity of the *Badshah* was heightened and he insisted. At last the great *Mian* agreed to sing the tune, but wanted fifteen days for a necessary preparation. During this period Tansen trained his accomplished daughter Saraswati and a disciple of Swami Haridas named Rupvati in the technique of *Megh Raga*. On the appointed day Tansen began to sing the *Raga* in Akbar's court. It was arranged that his daughter and Rupvati should begin their song simultaneously with Tansen in his house. Tansen's eyes became blood-shot and red when he had sung the second song. On completing his third song he felt a terrible burning sensation and as soon as the fourth song was over all the lights in the *durbar*-hall suddenly began to burn with a flame and the hall was on fire. Naturally a stampede followed and the people, who had gathered there to hear Tansen sing, rushed in all directions. Tansen himself ran to his house in great agony and heard Saraswati and Rupvati singing *Megh Raga*. Suddenly the sky became overcast and presently there came a heavy shower which relieved the great singer of his burning sensation. After this performance Tansen was extremely unwell and was in bed for nearly a month.

Another anecdote bears on the time theory. This theory refers to the time of the day at which different *ragas* should be sung. 'Tansen was once ordered by the Emperor to sing a night *raga* at noon. As he sang, darkness came down on the place where he stood and spread around as far as sound reached.' These anecdotes, though apparently improbable, should never be dismissed very lightly. They demonstrate the influence of music on Nature.

The story of the last years of *Mian* Tansen's life is briefly told. He became conscious of the growing infirmities of age and requested the *Badshah* for suitable provision for his sons. His four sons were asked to give a demonstration of their ability before the Emperor and he was highly pleased with their performances. Thereafter he appointed them as his court musicians on a monthly pension of five hundred rupees. *Mian* Tansen was allowed to retire with a pension of two thousand rupees a month. Soon, however, he felt that his end

was near and was anxious to go to Gwalior. As his condition was critical the Emperor persuaded him not to undertake the journey. Realising the position Tansen expressed his last desire of being buried at Gwalior. Shortly after this he had his sons and pupils called before him. He asked them to sit round his body when he died and sing. He told them that he alone would be fit to carry on his tradition by whose song the right hand of his dead body would rise to bless. It is said that his youngest son Bilas Khan alone was capable of this strange performance. He died in 1585 A. D. at the ripe old age of eighty. The body, following his last wishes, was buried near the tomb of Hazrat Ghaus in Gwalior. It has become a place of pilgrimage for all singers and musicians of India. There is a tamarind tree near his tomb-stone. It has been standing there since the time he was buried there. Tradition has it that a singer is endowed with an excellent voice if he eats the leaves of that tree.

BHATKHANDE SANGEET VIDYAPITH, LUCKNOW

ANNUAL EXAMINATION RESULTS, 1957

List of Successful Candidates

(Not in order of Merit)

I. M. C. VOCAL

Agartala Centre

2ND CLASS

Smt. Arati Kar
Shri Dhirendra Chandra Bhomik
Shri Satyendra Nath Das
Km. Aparna Goswami
Km. Tapasi Das
Shri Nikhil Chandra Saha

PASS CLASS

Km. Gauri Chakravarty
Km. Subha Das

Allahabad Centre

PASS CLASS

Km. Kirti Darbari

Banaras Centre

2ND CLASS

Km. Rama Ghose

Bilaspur Centre

PASS CLASS

Km. Satyavati Karunakaram

Bombay Centre

2ND CLASS

Km. Bhavana Mehta
Shri Shanti Geetadeva

PASS CLASS

Km. Chhaya Dighe
Km. Jayashri Sane
Smt. Keshar T. Badkar

Smt. Nalini S. Sukthankar
Smt. Tejaswini D. Vagal

Calcutta Centre

1ST CLASS
Km. Arati Mitra

2ND CLASS
Km. Aparna Ghosh
Km. Anuradha Das
Km. Chhandana Das Gupta
Smt. Renukona Manna
Shri Nripendra Kumar Nath
Shri Ajit Kumar Chakravarty
Shri Krishna Chandra Bolel
Shri Surendra Nath Maity
Km. Rita Gangoly
Shri Sudhir Chandra Chatterjee

PASS CLASS
Km. Aparna Bhattacharyaji
Km. Archana Banerji
Km. Deepashri Mitra
Km. Gauri Roy
Km. Jayashri S. Pendse
Smt. Pratibha Chakravarty
Smt. Smritikona Banerji
Km. Mani Deepa Das
Km. Mani Deepa Dutt
Shri Bankeshwar Bhomik
Shri Bharat Bhushan Bhattacharya
Shri Birjit Dey
Shri Brahmachari Mahadeo Maharaj
Shri Chittaranjan Das
Shri Ganesh Chandra Majumdar
Shri Kshitiranjan Guha
Shri Govind Chandra Mohaiti
Shri Surendra Nath Mitra
Km. Rama Bala Vanshri
(Passed: Shri Bhola Nath Bhandarkar
Shri Sushil Ranjan Guha)

Delhi Centre

PASS CLASS
Km. Manju Saxena

Gauhati Centre

2ND CLASS
Shri Narendra Narayan Das
Shri Pranbesh Nath Joadder
Shri Priti Nath Joadder

PASS CLASS
Shri Hari Das Deb

Jabalpur Centre

1ST CLASS
Shri Vasant Narayan Rao
Km. Kamla Tomer

2ND CLASS
Km. Archana Singh
Shri Bhalchandra Atmaram Lokhande
Km. Nandini Purohit
Km. Sandhya Bhattacharya
Km. Sheela Ashtaputre
Km. Shelly Deo
Smt. Padmavati Khare

PASS CLASS
Km. C. V. Sarva Lakshmi
Shri Hari Lal Vishwa Karma
Km. Krishna Ghosh
Km. Minakshi Sarvate
Km. Sadhana Bakshi
Km. Sumati Godbole
Shri Vinayak Divakar Mairal
Shri Vijay Mahadeva Bapat

Jullundur Centre

2ND CLASS
Km. Deependra Kaur
Smt. Sarla Sitya

Lakhimpur Centre

PASS CLASS
Km. Pushpa Tandon

Lucknow Centre

1ST CLASS
Km. Gyan Devi Saxena
Shri Moti Lal Singha
Km. Swadesh Bala Sachdeva

2ND CLASS
Shri Hardial Malhotra
Shri Kamrup Gaur
Km. Kanak Misra
Shri Shanti Ranjan Sarkar
Shri Jiban Krishna Das
Shri Kuranga Elighina Gilbert Gunaratna Parera

Km. Prem Misra
Smt. Rasheeda Latifee

PASS CLASS
Shri C. R. Mukerji
Km. Chitra Banerji
Shri Daulat Ram Ahuja
Shri Durga Prasad
Km. Maya Bhattacharya
Smt. Sneh Prabha
Km. Prem Pratima
Km. Sandhya Chatterji
Km. Uma Bhargava
Shri Amulya Chandra Roy
Km. Khursheed Mirza
Km. Kusum Shukla
Km. Manorama Rani
Km. Padma Kumari Manadhar
Km. Sushila Srivastava

Meerut Centre

2ND CLASS
Shri Bindeshwari Prasad Debral

PASS CLASS
Km. Manju Mathur
Km. Mina Gupta
Shri Rajendra Singh Sarin

Shri Balwant Singh Gosia

Nagpur Centre

1ST CLASS
Km. Asha Vamanrao Deshpande

2ND CLASS
Shri Krishna Rajeshwar Deshpande
Shri Rajeshwar Sadashiv Bobade
Km. Sulabha Ramchandra Kulkarni
Km. Suman Narayanrao Swalkar

PASS CLASS
Km. Kunda Vyankatesh Deshpande
Km. Pushpa Wandelkar
Km. Ratnaprabha Govindrao Gokhale
Km. Sheela V. Kelkar
Km. Vasant Annaji Dashputre
Km. Vrinda Sitaram Patankar
Shri Dattatraya Narayan Lavelkar
Smt. Shalini Shastri.

Raipur Centre

2ND CLASS
Shri Ashokakumar Athale,
Km. Ira Sarkar

PASS CLASS
Shri Govind Ram Ranchhod
Shri Ved Prakash Arya

I. M. C. INSTRUMENTAL

Agartala Centre

TABLA

2ND CLASS
Shri Sachchidanand Haldar
Shri Ashwini Kumar Biswas

ISRAJ

2ND CLASS
Km. Manju Datta
Km. Mina Datta

Allahabad Centre

TABLA

1ST CLASS
Shri Kedar Nath Bhatta

2ND CLASS
Shri Harish Chand Sharma
Km. Shashi Dalela

PASS CLASS
Km. Pushpa Roy Chowdhury
Km. Kusum Malviya

Ahmedabad Centre

VIOLIN

2ND CLASS
Km. Kunda M. Phansalkar
Km. Sudha G. Sule

Banaras Centre

SITAR

PASS CLASS
Km. Leena Ghosh

VIOLIN

PASS CLASS
Shri Kanahi Lal Bhattacharya

Bombay Centre

SARANGI

2ND CLASS

Shri Don Sadanand Pattiartchi

Calcutta Centre

SITAR

PASS CLASS

Shri Amiya Kumar Chakravarty
Shri Jiben Pal

ISRAJ

2ND CLASS

Shri Kamlesh Chandra Tandon

Delhi Centre

SITAR

PASS CLASS

Shri Jaskaran Goswami

Gauhati Centre

SITAR

2ND CLASS

Km. Minati Devi
Km. Minati Bharali

TABLA

1ST CLASS

Shri Khagendra Kumar Bhuyan
Shri Chita Nandan Bharali

2ND CLASS

Shri Manik Deb
Shri Nitan Chandra Baruwa
Shri Pankajendra Bora
Shri Surjeet Baroosh

Jabalpur Centre

SITAR

2ND CLASS

Shri Kailash Chandra
Km Meera Srivastava

PASS CLASS

Km. Malati Anand Rao Halve,
Shri Vijaya Kumar
Km. Savitri Seth

TABLA

2ND CLASS

Shri Ram Khilawan Bain

Jullundur Centre

SITAR

2ND CLASS

Km. Kiran Kakkar
Km. Meera Puri
Km. Nirmal Kaur
Km. Pushpa Khurana
Km. Sudarshan Kumari
Km. Sunita Pal
Km. Swinder Kaur Dhillan

PASS CLASS

Shri Gurbachan Singh (Bachan)
Shri Karnol Singh
Shri Mangal Singh
Km. Surendra Kumari Nirola
Km Gursaran Sarin
Km. Chanchal Kumari
Km. Darshan Valia
Smt. Satyadevi Tandon
Km. Shashi Agarwal
Smt. Vimal Chawla
Km. Prem Kumari
(Compartmental in Theory)

Lakhimpur Centre

SITAR

2ND CLASS

Km. Sarla Sharma
Km. Uma Srivastava

PASS CLASS

Shri Kanhaiya Lal Mahendra
(Compartmental in Theory)

TABLA

1ST CLASS

Km. Raviprabha Chandel

Lucknow Centre

VIOLIN

2ND CLASS

Shri Daya Shankar Bajpei

ISRAJ

PASS CLASS

Shri Devendra Liyanawaduge Winnie

SITAR

PASS CLASS

Km. Anjali Bhattacharya

Km. Bibha Ghosh
Km. Prema Pandey
Km. Shanti Mathur
Km. Sudha Verma
Km. Abha Roy Chowdhury
Shri Nityanand Childayal
Km. Rekha Chatterji
Km. Sarla Bangial
Km. Sarla Tandon
Km. Smriti Biswas

TABLA

1ST CLASS
Shri Dattatraya Kale (Distinction)

2ND CLASS
Smt. Krishna Srivastava
Shri Sachindra Nath Bor Thakur

PASS CLASS
Shri Amarjit Kumar Ghosh
Shri Krishna Pad Ghosh

FLUTE

PASS CLASS
Shri Mahipal Singh

CLARIONET

2ND CLASS
Shri Gauri Shankar

Meerut Centre

SITAR

PASS CLASS
Km. Bina
Km. Prabha Bhatnagar
Km. Snehalata Benjamin

ISRAJ

2ND CLASS
Smt. Vimla Mittal

VIOLIN

PASS CLASS
Shri Mahesh Pratap Singh

Nagpur Centre

TABLA

2ND CLASS
Shri Shankar Krishnarao Khond
Shri Tukaram Narayan Dakte
Shri Prabhakar Dattatraya Gadkari

Patna Centre

TABLA

2ND CLASS
Shri Ram Autar Thakur

Raipur Centre

SITAR

2ND CLASS
Km. Suman Agarwal

TABLA

1ST CLASS
Shri Madhusudan Madhorao Bahirat

VIOLIN

1ST CLASS
Smt. Amita Sen

2ND CLASS
Smt. Indu Goberdhan

PASS CLASS
Shri Gursaran Singh

SARANGI

1ST CLASS
Shri Durga Prasad Bhatt

Udaipur Centre

SITAR

1ST CLASS
Km. Sundara Rani
Km. Vijay Laxshmi Takdia

PASS CLASS
Smt. Jaya Laxshmi Dravid

TABLA

2ND CLASS
Shri Arun Kumar Sabarwal

PASS CLASS
Shri Lalit Narain, Shri Jogeshwar Dantia

INTERMEDIATE-IN-DANCE CERTIFICATE

Agartala Centre

PASS CLASS
Km. Anjali Nath
Km. Padmini Chakravarty
Km. Shipra Bhattacharya (All Compartmental in Theory)

Delhi Centre

PASS CLASS
Km. Manju Nanda

Km. Vijay Laksmi Rastogi
(both Compartmental in Theory)

Gauhati Centre

2ND CLASS

Km. Aruna Das

PASS CLASS

Km. Manjusree Dey
Shri Pulin Behari Chakravarty

Jabalpur Centre

PASS CLASS

Km. Indu Tewari
Smt. Rukmini Maravi

Lakhimpur Centre

PASS CLASS

Km. Asha Khare
Km. Bimlesh Tandon
Km. Kamlesh Tandon
Km. Mridula Sharma
Km. Nirmalesh Tandon
Km. Shanti Indra
Km. Maya Rani Saxena
Km. Rupa Sanghal
(last two Compartmental in Theory)

Lucknow Centre

1ST CLASS

Km. Barsha Banerji

2ND CLASS

Shri Ranjit Kumar Banerji
Km. Archana Awami Mohan
Km. Jaya Govil
Km. Asharani Gupta
Km. Madhuri Agarwal
Km. Usha Nigam

PASS CLASS

Km. Deepa Mala Prasad
Km. Manju Das
Km. Minu Biswas
Km. Smriti Ghosh (PASSED)
Km. Usha Tewai
(Compartmental in Theory)

Meerut Centre

PASS CLASS

Km. Rajni Mathur
Km. Vimla Tomar
Km. Susheela Agarwal

Patna Centre

PASS CLASS

Km. Madhuri Sharma
Km. Sati Deo
Km. Savita Srivastava
Km. Shail Dhar
Km. Sheela Sinha
Km. Sudha Srivastava
(Compartmental in Theory)

SANGEET VISHARAD

Ahmedabad Centre

1ST CLASS

Shri Arunkumar Vaikuntharai Thakur

2ND CLASS

Shri Jitendra Kumar Trivedi

Allahabad Centre

2ND CLASS

Shri Harish Kumar Saluja
Km. Usha Bharadwaj

PASS CLASS

Km. Sarala Mathur
Smt. Shobhita Choudhary

Banaras Centre

1ST CLASS

Shri Nepal Chandra Banerji

2ND CLASS

Km. Anjana Roy Chakravarty
Smt. Arati Mukerji
Shri Damodar Vishnu Kalvint
Km. Gauri Chakravarty
Km. Savita Rani Ghosh
Km. Subha Chakravarty

PASS CLASS

Km. Devika Mukerji
Smt. Mamta Gupta

Bilaspur Centre

PASS CLASS

Km. Rita Bose
Smt. Shanti Dubey (Km Shanti Tewari)
Shri Sudhangshu Shekhar Chakravarty

Bombay Centre

1ST CLASS

Km. Nirmala Golikeri
Smt. Mangala Raghunath Paradkar
Km. Kamala Nagappa Shastri

2ND CLASS

Km Neela J. Karande
Km. Savitri Bhavanishankar Karkal

PASS CLASS

Shri Premawansa Hapuwalana

Calcutta Centre

2ND CLASS

Km. Amita Bhattacharya
Smt. Romadevi Mukerji
Km. Krishna Ghosh
Km. Maitry Chakravarty
Shri Bimal Chandra Das
Shri Cittaranjan Das
Shri Munindra Mohan Basak
Shri Phani Bhushan Gupta

PASS CLASS

Shri Haridas Goswami
Km. Uma Rauth
Shri Bijoy Kumar Chatterji
Shri Sukumar Sen
Shri Vishwanath Gangoli
Shri Manik Sanyal

Delhi Centre

1ST CLASS

Smt. Shanno Khurana

2ND CLASS

Smt. Nirmala Gangoli
Shri Akhauri Narendra Narain Sinha

Jabalpur Centre

1ST CLASS

Km. Ranjan Damodar Godse
,, Prabha Sitaram Godbole
,, Sadhana Baneraji
,, Padma Sapre
Smt. Rekha Chaudhary

2ND CLASS

Km. Aroti Banerji
,, Deepa Mukerji
Shri Gajanan Shankar Behere
Km. Kaveri Bhave
,, Maya Verma
,, Saroj Naidu
,, Shashi Prabha Sonawalkar
,, Shibani Chatterji
,, Sudha Chikhaldekar

PASS CLASS

Smt. Nilima Thakur

Lakhimpur Centre

2ND CLASS

Shri Y. Ramchandra Rao

Lucknow Centre

1ST CLASS

Km. Deepti Bose
,, Sunanda Vishwanath Mutatkar
,, Arati Rani Ghosh
Smt. Kusum Verma

2ND CLASS

Smt. Chandra Kanta
Km. Meera Mathur
,, Ratna Gupta
Shri Bimlendu Banerji
Shri Chittarangan Deb
Shri Indrashan Tewari
Shri Nityanand Ghildayal
Shri Sarojendra Nath Chatterji
Shri W. D. Amardeva
Km. Minakshi Pingle
,, Meena Ghosh
,, Murli Chatterji
,, Pushpa Rani Mathur

PASS CLASS

Shri Rama Kant Jha
Shri Ram Shankar Dewadi
Km. Deepa Moitra
,, Jayanti Tewari
Smt. Kamladevi Pandey

Meerut Centre

1ST CLASS

Km. Madhu Malati Goswami
,, Saroj Bala

2ND CLASS

Km. Tara Behere

PASS CLASS

Shri Shivnath Khanna

Km. Ramesh Kumari
Smt. Sudarshandevi Kalia

Nagpur Centre

2ND CLASS

Smt. Shri Patwardhan
Km. Nalini Gadadhar Khare
Shri Narayan Bhasker Purohit
Shri Mahadev Bhagwant Rokre

PASS CLASS

Km. Malati Pathak
Shri Arvind Dattatraya Deshpande

Patna Centre

2ND CLASS

Smt. Savitri Sharma

VADYA VISHARAD

Allahabad Centre

VIOLIN

1ST CLASS

Shri Gopal Chandra Nandi

Ahmedabad Centre

FLUTE

PASS CLASS

Shri Jitendra Kumar Motilal Vyas

Banaras Centre

TABLA

2ND CLASS

Shri Lal Chandra Upadhyaya

SITAR

2ND CLASS

Shri Lal Chandra Bawara

Jullundur Centre

SITAR

1ST CLASS

Km. Sunder Kanta
Shri Prem Nath Chhinbber

2ND CLASS

Shri Ram Sharan Das

Lucknow Centre

TABLA

1ST CLASS

Shri D. R. Pieris (Distinction)
Shri Bishembhar Jana,
Shri P. V. N. Parera

2ND CLASS

Shri Kusheshwar Misra
Km. Santosh Kapoor
Shri Hari Har Nath Tewari

SITAR

1ST CLASS

Shri Navin Chandra Pant

2ND CLASS

Shree Vinod Shankar Pandya

VIOLIN

PASS CLASS

Shri Pratap L. Pawar

Meerut Centre

SITAR

1ST CLASS

Km. Sharada Misra

Patna Centre

SITAR

PASS CLASS

Km. Aruna Moitra

Raipur Centre

TABLA

2ND CLASS

Shri Lakshman Tukaram Deshpande

Udaipur Centre

SITAR

2ND CLASS

Shri Bhagwati Lal Sharma

NRITYA VISHARAD

Lucknow Centre

1ST CLASS

Km. Sudha Misra (Distinction)

Smt. Shannoo Kapani

2ND CLASS

Km. Meera Shukala

,, *Malti Kaul*

,, *Susheela Natu*

,, *Vanmala Dixit*

PASS CLASS

Km. Vijayai Mala Prasad

Meerut Centre

1ST CLASS

Km. *Sumitra Madan*

2ND CLASS

Km. *Pushpa Goel*

SANGEET NIPUN (JUNIOR)

Lucknow Centre

2ND CLASS

Smt. Malati H. Harshe

Km. *Premlata Puri*

PASS CLASS

Shri Amritrao Nistane

Shri Ishwar Dutt Nandlal

SANGEET NATAK AKADAMI

NEW DELHI

The last date for the submission of scripts of Hindi and Tamil dramas for the competition for the two Awards instituted by the Akadami, for best plays and best production, has been extended from *February 28, 1958 to May 15, 1958.*

Particulars about the rules for these awards may be obtained from the Programme Officer, Sangeet Natak Akadami, 70, Regal Buildings, New Delhi.

"पूर्णमेवावशिष्यते"

(भारतीय संगीत का एकमेव त्रैमासिक)

लक्ष्य-संगीत

चतुर्थ वर्ष	मार्च १९५८	अंक ४ था.

प्रकाशक

श्री. चिदानन्द डी. नगरकर,

लक्ष्य-संगीत कार्यालय,

हिल् व्ह्यू, राघवजी रोड, बम्बई २६.

वस्तु-संग्रह

पृष्ठांक

हिन्दी-विभाग

१ सम्पादकीय ८५
२ 'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' का अनुवाद-श्री. ना. रातंजनकर ८७
३ मूल्य-अंकन-डॉ. श्रीमती सुमति मुटाटकर ९१
४ भारतीय संगीत में भक्तिगान का स्थान-श्री ना. रातंजनकर ९६
५ भारत नृत्य-श्री. राय उमानाथ वर्ली ९९
६ पं. ओंकारनाथजीका 'प्रणव भारती'-श्री. चैतन्य देसाई १०१
७ समाचार १०८

प्रबन्ध-विभाग

१ राग पूरिया--एकताल (विलंबित)--श्री. अमरेशचन्द्र चतुर्वेदी ४९
२ राग पूरिया--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. पी. जी. सरकार ५०
३ राग हंसकिंकिणी--एकताल(विलंबित)—श्री. माधव नारायण नातू ५१
४ ताल रूपक--श्री. कोलबा पिंपळघरे ५२
५ राग पूरिया धनाश्री--मसीदखानी गत--श्री. एम्. महेन्द्र ५५
६ राग रामदासी मल्हार--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. भास्कर हरि गोडबोले ५६
७ राग देसी--त्रिताल (मध्यलय)--श्री. गजाननराव आयलवार ५७
८ राग केदारबहार--तराना--त्रिताल—श्री. कृष्णराव गिंडे ५८
९ राग सावन --त्रिताल-- (मध्यलय)--श्री. कृष्णराव गिंडे ५९
१० राग तिलककामोद-विक्रमताल (मध्यलय)--श्री. श्री. ना. रातंजनकर ६०
११ राग गौरी--त्रिताल (मध्यलय)-श्री. श्री. ना रातंजनकर ६१

संपादकीय

भारतीय संगीत क्षेत्र में मध्य प्रदेश का यह सौभाग्य है कि उसमें तानसेन जैसी चिरस्मरणीय विभूति का जन्म हुआ। मध्य प्रदेश शासन के लिए यह एक गौरवपूर्ण एवं अभिनंदनीय वस्तु है कि शासन की ओर से प्रति वर्ष तानसैन का स्मृति दिन एवं उसके उपलक्ष्य में संगीत उत्सव मनाया जा रहा है। अभी तक तो यह स्मृति दिन एवं उत्सव का कार्यक्षेत्र सीमित ही रहा है। पर आशा की जाती है कि धीरे धीरे वर्षानुवर्ष यह स्मृतिदिन एवं इसके उत्सव का क्षेत्र बढ़ता जायगा और उसको एक राष्ट्रीय विराट स्वरूप प्राप्त होगा। दक्षिण भारत में, जहाँ कर्णाटकी अथवा दाक्षिणात्य संगीत प्रचलित है, उस संगीत में दिवंगत महान् विद्वान् एवं कलाकारों के, जैसे कि श्री त्यागराज स्वामी, मुथुस्वामी दीक्षितर तथा श्यामा शास्त्री के स्मृति दिन बड़ी धूम-धाम से मनाए जाते हैं; जिनमें दाक्षिणात्य संगीत के सभी गायक वादक एवं नृत्यकार बड़े उत्साह एवं भक्तिभाव के साथ सम्मिलित हो कर अपनी अपनी ओर से उन महापुरुषों को अपनी श्रद्धांजलि अर्पित करते हैं। दक्षिण भारत के शासन का भी इन उत्सवों में पर्याप्त प्रमाण में सहयोग रहता है।

हिन्दुस्थानी संगीत का क्षेत्र दाक्षिणात्य संगीत-क्षेत्र से कहीं अधिक विस्तृत है। बेलगाम धारवाड से ले कर काश्मीर तक दक्षिणोत्तर तथा कलकत्ता से द्वारका तक पूर्वपश्चिम भारत में सर्वत्र हिन्दुस्थानी संगीत का ही प्रचार है और इस क्षेत्र-विस्तार को देखते हुए यह भाव मन में उत्पन्न होता है कि तानसैन स्मृति दिन बहुत बड़े प्रमाण में मनाया जाना चाहिए, जिससे हिन्दुस्थानी संगीत के सर्वश्रुत एवं सर्वमान्य कलाकारों का एवं संगीत विद्वानों का एक "नेशनल कांग्रेस" जैसा अधिवेशन हो और भारतीय संगीत का शास्त्रीय तथा प्रयोगात्मक वैभव सम्पूर्णतया प्रकाशित हो।

इस ध्येय को दृष्टि पथ पर रखते हुए हम निम्न-लिखित कुछ सूचनाएँ प्रस्तुत करना चाहते हैं:—

१— अखिल भारतीय संगीत विभूति स्मृति दिन समिति की स्थापना, जिसमें हिंदुस्थानी तथा दाक्षिणात्य संगीत के विद्वज्जन तथा कलाकारों के सर्वमान्य प्रतिनिधि, सर्वसाधारण श्रोतृ-समाज के प्रतिनिधि तथा केन्द्रीय एवं प्रादेशिक शासनों से नियुक्त अधिकारी, जिनमें अखिल भारतीय आकाशवाणी तथा संगीत नाटक अकादमी, दिल्ली, के भी दो दो अधिकारी हों।

२— केन्द्रीय तथा प्रादेशिक शासनों की ओर से वार्षिक द्रव्य सहायता। "अ" वर्ग के प्रदेशों से रु. १०,०००) (दस हज़ार), "ब" वर्ग के प्रदेशों से रु. ५,०००) (पाँच हज़ार), एवं "स" वर्ग के प्रदेशों से रु. २,०००) (दो हज़ार) प्रतिवर्ष इस स्मृति दिन के लिये प्राप्त हो। केन्द्रीय शासन की ओर से कम से कम रु. २०,०००) (बीस हज़ार) प्राप्त होने चाहिए।

३— स्मृति दिन समारोह एक सप्ताह का रखा जाय जिसमें हिंदुस्थानी तथा दाक्षिणात्य संगीत दोनों के प्रयोगात्मक एवं शास्त्रीय चर्चात्मक अधिवेशन होते रहें। यदि यह सम्भव न हो तो छः छः मास के अन्तर पर एक हिन्दुस्थानी संगीत का एवं दूसरा दाक्षिणात्य

संगीत का उत्सव प्रत्येकशः चार दिन का मनाया जाय। हिन्दुस्थानी संगीत का उत्सव ग्वालियर में होना हमारे विचार में उचित होगा; क्यों कि तानसेन की जन्मभूमि ग्वालियर के ही पास है और उनका मज़ार भी ग्वालियर में है। दाक्षिणात्य संगीत का उत्सव श्री त्यागराज स्वामी की जन्मभूमि में होना योग्य होगा।

४— उत्सव में नवोदित कलाकारों को अवश्य सम्मिलित करना चाहिए, यह हमारी कामना है। अतएव बीस से पच्चीस वर्ष की अवस्था के नवोदित कलाकारों के लिए भी, कि जिन्होंने संगीत क्षेत्र में मान्यता पायी है, एक दिन उत्सव में रखना योग्य होगा।

५— यदि सम्भव हो तो कुछ समय आन्तर-राष्ट्रीय संगीत-संगठन के लिए भी रखा जाय जिससे पाश्चात्य एवं भारतेतर पौर्वात्य देशों के संगीत से कुछ परिचय हमारी जनता को प्राप्त हो। सुदैव से मध्य प्रदेश में 'भिलाई में' बड़ी संख्या में पाश्चात्य सज्जन आ बसे हैं। और जैसा कि सुना जाता है उन्हें भारतीय संगीत से परिचय प्राप्त करने की उत्कण्ठा है। इस स्थिति का लाभ ले कर इन सज्जनों में से संगीत-प्रेमी एवं सिद्ध व्यक्तियों के संगीत प्रयोग भी इस उत्सव में रखे जा सकते हैं।

६— उत्सव का प्रकाशन विभाग भी अवश्य हो; जिसमें प्रतिवर्ष के उत्सवों के सम्पूर्ण समाचार तथा संगीत विषयक लेख, मीमांसा, नूतन संगीत रचनाएँ आदि प्रकाशित हों।

७— अखिल भारत में चलतीं हुई शासन मान्य हर एक संगीत शिक्षा संस्था से, जिसमें शिक्षा पाते हुए छात्रों में से एक एक छात्र को जिसे वह संस्था सर्वोत्तम समझती हो, (गायन, वादन तथा नृत्य के प्रयोग में) इस उत्सव में भाग लेने के लिए बुलाया जाय जिससे संस्थाओं के कार्य को विशेष प्रोत्साहन प्राप्त होगा।

हमारी तो यह मान्यता है कि धीरे धीरे नये कलाकारों का उत्साह बढ़ाना चाहिए। पुराने अनुभवी गायक वादक, नृत्यकारों का तो सहयोग अवश्य होना चाहिए। पर साथ ही साथ इस नई जागृति में तरुण कलाकारों को भी कुछ प्रोत्साहन मिलना आवश्यक है।

ये कुछ स्थूल प्रमाण में सूचनाएँ हम प्रस्तुत करते हैं। यदि ये स्वीकार हों, तो उसके प्रबन्ध के नियमादि पर आगे विचार किया जा सकता है।

पण्डित व्यंकटमखीकृत

'चतुर्दण्डिप्रकाशिका' का हिन्दी अनुवाद

अनुवादक : श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ़.

(गताङ्क से आगे)

अथर्षभग्रहाणां त्रिरागाणां लक्ष्म चक्ष्महे ।
संपूर्णो गुर्जरीराग रागांगगौळमेलजः ॥ ७८ ॥
प्रगे प्रगेयः कथितस्त्वरोहे धवर्जितः ।
भिन्नष्षड्जाख्यरागोऽयं जातो भूपालमेलतः ॥ ७९ ॥
संपूर्णः प्रथमे यामे दिनस्य परिगीयते ।
रेवगुप्तिस्तु हेज्जुज्जिमेलोत्थो मनिवर्जनात् ॥ ८० ॥
औडुवश्चरमे यामे दिवसस्यैष गीयते ।

अनुवादः— अब ऋषभ जिनमें ग्रह, अंश न्यास है, उन तीन रागों का स्वरूप समझाता हूँ ।

(१) गुर्जरीः— संपूर्ण है । गौड मेल से उत्पन्न हुआ रागांग है । प्रातःकाल में गाया जाता है । अवरोह में धैवत वर्जित है ।

(२) भिन्नषड्जः— भूपाल मेल से उत्पन्न होता है । संपूर्ण है । दिन के पहले प्रहर में गाया जाता है ।

(३) रेवगुप्तिः— हेजुज्जी मेल से उत्पन्न होता है । इसमें म नि वर्ज्य हैं, अतएव औडव है । दिन के अन्तिम प्रहर में गाया जाता है ।

चत्वारोऽथ निरूप्यन्ते रागा गांधारकग्रहाः ॥ ८१ ॥
नारायणाद्यदेशाक्षिः संपूर्णो गीयते प्रगे ।
शंकराभरणाख्यानरागमेलः समुद्भवः ॥ ८२ ॥
संपूर्ण एव देशाक्षी रागः प्रातः प्रगीयते ।
मेलो नारायणीरागः शंकराभरणोदितः ॥ ८३ ॥
संपूर्णस्त्वेष गातव्यः प्रातः संगीतकोविदैः ।
रागः कर्णाटबंगालो भाषांगगौळमेलजः ॥ ८४ ॥
प्रातःकालेषु गातव्यः षाडवोऽयं निवर्जितः ।
सर्वदाप्येष गातव्यो गीतज्ञैः शुभरक्तिदः ॥ ८५ ॥

अनुवादः— अब गंधार जिनमें ग्रह, अंश, न्यास हैं, ऐसे चार रागों का निरूपण करता हूँ ।

(१) नारायणदेशाक्षीः— संपूर्ण है । प्रातःकाल में गाया जाता है । शंकराभरण मेल से उत्पन्न होता है ।

(२) देशाक्षीः— संपूर्ण है । प्रातःकाल में गाया जाता है ।

(३) नारायणीः— शंकराभरण मेल से उत्पन्न होता है । संपूर्ण है । प्रातःकाल में गाया जाता है ।

(४) कर्णाटबंगालः— यह भाषांग है । गौड मेल से उत्पन्न होता है । प्रातःकाल में गाया जाता हैं । निषाद वर्ज्य है, अतएव षाडव है ।

मध्यमादिस्तु रागांगरागः श्रीरागमेलजः ।
रिधलोपादौडुवोऽयं सायंकाले प्रगीयते ॥ ८६ ॥
रक्तिरेतस्य रागस्य मुरल्यां दृश्यतेऽधिकाम् ।
बहुलीगौळमेलोत्थो रागः मध्यमवर्जनात् ॥ ८७ ॥
षाडवो गीयते सोऽयं सायंकाले विचक्षणैः ।

अनुवादः— अब मध्यम ग्रह, अंश, न्यास के रागों को बताता हूँ ।

(१) मध्यमादिः— श्रीराग मेल से उत्पन्न होता है । रागांग राग है । ऋषभ, धैवत इसमें वर्जित हैं,

अतएव औडुव है। शाम को गाया जाता है। यह राग अधिकतर बाँसुरी म बजाया हुवा अच्छा मालुम होता है।

(२) बहुलीः– गौळ मेल से उत्पन्न होता है। मध्यम वर्ज्य है, अतएव षाडव है। शाम के समय गाया जाता है।

पन्यासांशग्रहौ रागौ निरूप्येते मयाधुना ॥ ८८ ॥
निगलोपादौडुवोऽयमांधालीराग ईरितः।
मेलः श्रीरागमेलस्य कथ्यते गीतवेदिभिः ॥ ८९ ॥
गौळमेलसमुद्भूतः सावेरीराग ईरितः।
आरोहे गनिलोपोऽयं प्रातर्गीतो विचक्षणैः ॥ ९० ॥

अनुवादः– पंचम न्यास, अंश, ग्रह वाले रागों का अब मैं निरूपण करता हूँ।

(१) आंधालीः– निषाद, गंधार इसमें वर्जित हैं, अतएव यह औडुव राग है। इसका मेल श्रीराग है।

(२) सावेरीः– गौळमेल से उत्पन्न होता ह। आरोही में गंधार, निषाद वर्ज्य हैं। प्रातःकाल में गाया जाता है।

निरूप्यन्तेऽधुनारागाश्चत्वारो धैवतग्रहाः।
ख्याता मलहरी गौळमेलजाता निलोपतः ॥ ९१ ॥
षाडवत्वं गता प्रातर्गातव्या गीतकोविदैः।
घंटारवाख्यरागस्तु भैरवीमेलसंभवः ॥ ९२ ॥
संपूर्णस्वरसंयुक्तः सर्वकालेषु गीयते।
वेलावली तु भाषांगजातः श्रीरागमेलतः ॥ ९३ ॥
संपूर्णभावं भजते प्रभाते चैष गीयते।
सायाह्नरागः संपूर्णः स्तूपांगभैरवीस्मृतः ॥ ९४ ॥
वादी षड्जोऽत्र संवादीपंचमः स्याद्विवादिनौ।
स्वरौ निषादगांधारौ रिधौ चैवानुवादिनौ ॥ ९५ ॥

अनुवादः– अब धैवत जिनमें ग्रह, अंश, न्यास स्वर है, ऐसे चार रागों का निरूपण करता हूँ।

(१) मलहरीः– गौळ मेल से उत्पन्न होती है। निषाद वर्ज्य होने के कारण षाडव है। प्रातःकाल में गायी जाती है।

(२) घंटारवः– भैरवी मेल से उत्पन्न होता है संपूर्ण है। सर्वकाल गाया जाता है।

(३) वेलावलीः– भाषांग है। श्रीराग मेल से उत्पन्न होती है। संपूर्ण है। प्रातःकाल में गायी जाती है।

(४) भैरवीः– संपूर्ण है। यह उपांग है। वादी षड्ज, संवादी पंचम; निषाद व गंधार विवादी; ऋषभ व धैवत अनुवादी। शाम के समय गाया जाता है।

निरूप्यन्ते सप्तरागा निन्यासांशग्रहा मया।
गौळस्तु षाडवो रागो रागांगधैवतोऽज्झितः ॥ ९६ ॥
वादिसंवादिनावत्र रिगौ शश्वत्प्रगीयते। (?)
केदारगौळः संपूर्णः कांभोजीमेलसंभवः ॥ ९७ ॥
गेयोऽसौ सुतरां रक्तिदायको गायकोत्तमैः।
उपांगराग इत्येवं ऊचिरे भरतादयः ॥ ९८ ॥
गौळमेलोद्भवच्छायागौळस्संपूर्णतां गतः।
रीतिगौळाख्यरागस्तु भैरवीमेलसंभवः ॥ ९९ ॥
संपूर्णश्चैष गातव्यः सोऽयं संगीतकोविदैः।
पूर्वगौळस्य मेलः स्याच्छुद्धगौळस्य यः स्मृतः ॥ १०० ॥
संपूर्णश्चैष गातव्यः सायाह्ने गीतकोविदैः।
नारायणाद्यगौळस्तु संपूर्णः परिकीर्तितः ॥ १०१ ॥
केदारगौळमेलोत्थः सायाह्ने त्वेष गीयते।
रागः कन्नडगौळोऽयं जातः श्रीरागमेलतः ॥ १०२ ॥
संपूर्णोऽपि कदाचित्स्यादारोहे त्यक्तमध्यमः।
रागः सिंहरवो नाम षड्जन्यासग्रहांशकः ॥ १०३ ॥
सोऽयमस्माभिरुन्नीतः संपूर्णो गीयते सदा।
लक्षिताः पंचपंचाशदितिरागाः स्फुटं मया ॥ १०४ ॥
गीत ठाय प्रबन्धा हि तानपाद्यैः प्रवर्तिताः।
देशीयरागाः कल्याणीप्रमुखाः सन्ति कोटिशः ॥ १०५ ॥
गीतठायप्रबंधेषु नैते योग्याः कदाचन।
कल्याणीरागः संपूर्ण आरोहे मनिवर्जितः ॥ १०६ ॥

गीतप्रबंधायोग्योऽपि तुरुष्काणामतिप्रियः ।
रागः पंतुवराळ्याख्यः संपूर्णः पामरप्रियः ॥ १०७ ॥

गीतठायप्रबंधानां दूराद्दूरतरः स्मृतः ।
एवं प्रकारेणोन्नेया रागा देशसमुद्भवाः ॥
आनंत्यात्संकराच्चैव नास्माभिर्लक्षिताः पृथक् ॥१०८॥

इति श्रीमदद्वैतविद्याचार्यसांनिचित्यसर्वतोमुखाति-
रात्रसांनिचित्याप्तवाजपेययाजिगोविंददीक्षितनागमां-
बिकावरद्वितीयनंदनस्य सांनिचित्यसर्वक्रतुयाजि-
यज्ञनारायणदीक्षिताव्यवहितानुजस्य अच्युत-
विजयराघवभूपालप्रेरितस्य वेंकटेश्वर
दीक्षितस्य कृतौ चतुर्दण्डिप्रकाशिकायां
पंचमरागप्रकरणम्
संपूर्णम् ।

अनुवाद :—अब जिनमें निषाद यह ग्रह, अंश, न्यास स्वर है, ऐसे सात रागों को मैं समझाता हूँ।

(१) **गौळ** :—षाडव है । रागांग है । इसमें धैवत वर्जित है । इसमें ऋषभ वादी, गंधार संवादी (?) है । यह सर्व काल गाया जाता है ।

(२) **केदारगौळ** :—संपूर्ण है । कांभोजी मेल से उत्पन्न होता है । यह बहुत मीठा राग है । भरतादि पंडित इसे उपांग राग कहते हैं ।

(३) **छायागौळ** :—गौळ मेल से उत्पन्न होता है । संपूर्ण है ।

(४) **रीतिगौळ** :—भैरवी मेल से उत्पन्न होता है । संपूर्ण है ।

(५) **पूर्वगौळ** :—शुद्ध गौळ मेल से उत्पन्न होता है । संपूर्ण है । शाम के समय गाया जाता है ।

(६) **नारायणगौळ** :—संपूर्ण है । केदारगौळ मेल से उत्पन्न होता है । शाम के समय गाया जाता है ।

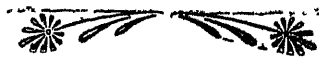
(७) **कन्नडगौळ** :—श्रीराग मेल से उत्पन्न होता है । संपूर्ण है । कभी कभी आरोह में मध्यम वर्जित होता है ।

सिंहरव :—इसमें षड्ज न्यास, ग्रह, अंश है । मैंने इस राग को प्रचार में लाया है । यह संपूर्ण है । सर्वकाल गाया जाता है ।

इस प्रकार मैंने ५५ राग स्पष्ट समझाये, जिनमें गीत, आलाप, इत्यादि प्रबन्ध होते हैं; और जो तानप्पाचार्यादिकों ने प्रचलित किये । अब कल्याणी आदि देशी राग अनंत हैं । लेकिन उनमें गीत, आलाप की योग्यता नहीं रहती है ।

कल्याणी :—यह राग संपूर्ण है । आरोही में मध्यम, निषाद वर्जित हैं । गीत प्रबन्धों के लिये यह अयोग्य है; तब भी मुसलमान लोगों को यह राग अति प्रिय है ।

पंतुवराळी :—यह राग संपूर्ण है । लेकिन क्षुद्र लोगों को प्रिय है । गीत प्रबन्ध तो इससे कोसों दूर है ।

बहुत से देशी राग इसी प्रकार वर्णन किये जायेंगे । हमने उनका उल्लेख नहीं किया, क्यों कि एक तो उनकी संख्या बहुत है और वे मिश्र राग हैं ।

चतुर्दण्डिप्रकाशिका मे वर्णित जनक मेल तथा जन्य रागोंका पत्रक

जनक मेल नाम	जन्य राग नाम
१. मुखारी	(१) मुखारी
२ सामवराळी	(१) सामवराळी
३. भूपाल	(२) भूपाल, भिन्नषड्ज
४. वसंतभैरवी	(१) वसंत भैरवी
५. गौळ	(१५) गौळ, गुंडक्रिया, सालंगनाट, नादरामक्रिया, ललिता, पाडी, गुर्जरी, बहुली, मल्हरी, सावेरी, छायागौळ, पूर्वगौळ, कर्णाटक, बंगाल, सौराष्ट्र.
६. आहरी	(२) आभेरी, हिंदोलवसंत
७. भैरवी	(५) भैरवी, हिंदोल, आहीरी, घंटारव, रीतिगाळ
८. श्रीराग	(८) श्री, सालगभैरवी, धन्यासी, मालवश्री. देवगांधार, आंधाली, वेलावली, कन्नडगौळ
९. हेजुज्जी	(२) हेजुज्जी, रेवगुति
१०. कांभोजी	(३) कांभोजी, केदारगौळ, नारायणगौळ
११. शंकराभरण	(७) शंकराभरण, आरभी, नागध्वनि, साम, शुद्धवसंत, नारायणदेशाक्षी, नारायणी
१२. सामंत	(१) सामंत
१३. देशाक्षी	(१) देशाक्षी
१४. नाट	(१) नाट
१५. शुद्धवराळी	(१) वराळी
१६. पंतुवराळी	(१) पंतुवराळी
१७. शुद्धरामक्रिया	(१) शुद्धरामक्रिया
१८. सिंहरव	(१) सिंहरव
१९. कल्याणी	(१) कल्याण

मूल्य अंकन

लेखिका: डॉ. (श्रीमती) सुमति मुटाटकर, नई दिल्ली.

गीतामृतं स्त्रावयाति गायकः प्रतिभान्वितः।
मर्मज्ञश्चरसग्राही श्रोता पिबति तन्मुदा॥

किसी भी ललित कला के दो अंग रहते हैं, जिनके सहयोग से ही कला निर्माण की क्रिया पूरी होती है। मानवीय स्वभाव की एक विशिष्टता यह है कि सुन्दरता के प्रति उसे अनिवार्य आकर्षण रहता है; सुन्दरता को अनुभव करने की शक्ति भी प्रत्येक मनुष्य में अंशतः होती है। कलाकार में यही शक्ति कई गुना अधिक होती है। सृजनशील कलाकार प्रथम सौंदर्य-दर्शन से अत्यन्त प्रभावित होता है; उसका भावुक हृदय आनन्द से भर जाता है। इस दिव्य अनुभूति को वह उचित माध्यम की सहायता से व्यक्त करता है; यही है कला। रसिक समालोचन जब कलाकार की सौंदर्य भावनाओं को ग्रहण कर विशुद्ध आनन्द का आस्वाद लेता है, तब कला निर्माण का चक्र पूरा होता है। अर्थात् यह सत्य है कि यहाँ कलाकार को प्रथम स्थान है क्यों कि उसकी सृजनशीलता से ही कला निर्माण होती है; परन्तु इतना भी निश्चित है कि उसके लिये यदि रसग्राहक न हों तो उसका उद्देश्य अधूरा ही रह जाता है। इसी लिये महाकवि भवभूति को अपने 'समानधर्मा' रसिक को ढूँढ़ते ढूँढ़ते यही कहना पड़ा कि 'कालोह्ययं निरवधिर्विपुला च पृथ्वी'।

काव्य, नृत्य, शिल्प, चित्र, संगीत, यह सब ललित कलाएँ हैं। इनकी अभिव्यक्ति के माध्यम यद्यपि भिन्न हैं, तथापि उनका उद्‌गम तथा उद्देश्य मूलतः एक से ही हैं।

सौंदर्यानुभूति के द्वारा सहृदय रसिक को कलात्मक विशुद्ध आनन्द की प्राप्ति करना ही कला का प्रमुख कार्य हो सकता है। और इसी मूलभूत सिद्धान्त पर कला के मूल्यांकन के सिद्धान्त आधारित रहते हैं।

कुछ विद्वानों का कहना है कि समाज में के अधिक से अधिक लोगों कि समझ में जो आवे वही उच्चतम कला है। अर्थात् एक कलाकृति जितनी अधिक लोकप्रिय हो, बहुसंख्यक लोगों की समझ में वह जितनी अधिक आ सके, उतना ही उसका दर्जा ऊँचा रहेगा। परन्तु लोकप्रियता और वास्तविक अर्थ में उच्चकोटि की कला इन दोनों में प्रायः अन्तर ही रहा है। हलके-फुलके शब्दप्रधान गीत या सीधी-साधी चलती लय की तर्जें आम लोगों की समझ में आ जाति हैं, इसलिये वे लोकप्रिय भी जल्दी हो जाती हैं। परन्तु शास्त्रीय संगीत की बात दूसरी है; उसे समझकर आनन्द लेने के लिये कम से कम कुछ संस्कारों की आवश्यकता तो होती ही है। उच्च कला कुछ हद तक मर्यादित रहती है (Esoteric)। बहुजन समाज की रस-ग्राहकता का स्तर जब तक काफी ऊँचा नहीं उठता तब तक कला क्षेत्र में बहुजन वाद सफल नहीं हो सकेगा। हाँ, बहुजनसमाज के मनोरंजन के लिये कला अवश्य रहनी चाहिए। वह हमेशा रही है और भविष्य में भी रहेगी। पर इसी मापदण्ड की सहायता से अभिजात कला की माप तौल करना उचित न होगा। क्यों कि अपनी जीवन भर की अखंड साधना, अपने व्यक्तित्व; अपनी कल्पना और सौंदर्यानुभूति इन सब की अभिव्यक्ति

अपनी कला के द्वारा कलाकार करता है। उसे समझ कर पूरा रस ग्रहण करने के लिये उसके गुण-दोषों का विचार करने के लिये अभ्यास की आवश्यकता होती है।

प्राचीन भारतीय सौंदर्य-शास्त्र का एक महान् सिद्धान्त यह था कि रसिक का स्वादकत्व यानि उसकी रस-ग्राहकता कलाकार की कुशलता से किसी की दृष्टि से कम नहीं होनी चाहिए। कलाकार की भाँति रसिक का मन भी सौंदर्य के कणों से भरा हुआ रहता है, जिनके द्वारा वह अपने मन में कला की सुन्दरता का एक मापदण्ड सा बना लेता है। इसी मापदण्ड (Standard) की सहायता से वह किसी भी कलाकृति की सुन्दरता को परखता है। रसिक जैसे जैसे अभिजात कला के संपर्क में अधिकाधिक आता है, वैसे वैसे उसका मन अनुभव तथा मनन से अधिकाधिक समृद्ध बनता जाता है। कलाकृति की उच्चनीचता का निर्णय करने का उसका सामर्थ्य बढ़ता जाता है।

संगीत-प्रेमी श्रोताओं के प्रायः तीन प्रकार दिखाई देते हैं। एक तो केवल नादलुब्ध, मुलायम, मधुर कण्ठ से गाया हुआ कोई भी गीत इन्हें आकर्षित कर लेता है। दूसरा वर्ग संगीत से थोड़ा परिचित रहता है, कुछ रागों के नाम और स्थूल रूप भी वे जानते हैं। तीसरे वर्ग के श्रोता सच्चे रसग्राही मर्मज्ञ होते हैं, जिन्होंने संगीत का सूक्ष्म अभ्यास विशेषतः श्रवणाभ्यास किया हुआ रहता है। ऐसे समझदार रसिक श्रोताओं के सामने गायक की प्रतिभा खिल उठती है। अब हमें यह देखना है कि सर्व सामान्य संगीत प्रेमियों के मार्ग-दर्शन के लिये, उनकी रसिकता बढ़ाने के लिये संगीत के मूल्य-अंकनोंके कौन से मूलभूत सिद्धान्त उनके सामने रखे जा सकते हैं।

अच्छे गायन वादन की प्रथम पहिचान यह हैं कि वह "मोहिनी-रूप" यानि चित्ताकर्षक होनी चाहिए। भारतीय संगीत का सारसर्वस्व है राग, जिसकी व्याख्या है "रञ्जयतीति रागः"; यानि जो रंजन करता है, वह राग है। इस पर से ज्ञात होता है कि हमारा संगीत कितने ठोस, कितने सच्चे सिद्धान्तों पर आधारित है। संगीत का पहला आकर्षण सुरीलेपन में रहता है। सच्चे सुर जब सुनाई देते हैं, तब मन में एक प्रकार की तन्मयता, प्रसन्नता, शान्ति निर्माण होती है, जिससे मन आनन्द विभोर हो उठता है। संगीत का ज्ञान न होने पर भी मनुष्य इस आनन्द का आस्वाद ले सकता है। सुर का आनन्द जितना सहज, जितना प्रत्यक्ष (Direct) है, उतनी ही उसकी साधना कठिन है। पूरे जीवन भर साधना करके भी बड़े बड़े उस्तादों को अन्त में यही कहना पड़ता है कि उनकी साधना पूरी नहीं हो पाई।

एक राग को जब कोई साधारण गायक गाता है तब उसका ढाँचा वह अवश्य खड़ा कर देता है; परन्तु नामी कलाकार जब उसी राग को पेश करता है तब अपनी साधना और प्रतिभा से उसमें मानो वह जीवन सञ्चार कर देता है। ऐसे उच्च श्रेणी के कलाकारों में कौन से गुण विशेष आवश्यक हैं और शास्त्रीय संगीत की क्या विशेषताएँ होती हैं, सौंदर्यस्थान कौन से हे, सौंदर्यहानि कहाँ होती है, यह सब बातें रस ग्रहण की दृष्टि से बहुत महत्त्व की हैं। इन्हीं का अब हम विचार करें।

कण्ठस्वर संगीत की अभिव्यक्ति का साधन होने से उसे अत्यन्त कार्यक्षम, प्रभावशाली, सुंदर बनाना गायक के लिये अनिवार्य है। खुले आकार से श्वास का ठीक नियमन कर अच्छे गुरु की शिक्षा के अनुसार नियमित मेहनत करके कण्ठस्वर को क़ाबू में लाना आवश्यक है। वादक को अपना हाथ साफ सुरीला बनाने के लिये मेहनत करनी पड़ती है। लय ताल पर अच्छा अधिकार होना अच्छे कलाकार के लिये ज़रूरी है।

फिर आवश्यक गुण हैं—सांगीतिक बुद्धिमत्ता, सूक्ष्म-

दृष्टि, ग्रहणशक्ति और स्मरणशक्ति जिनके बिना संगीत का पर्याप्त अभ्यास होना असम्भव है। इनके पश्चात् आते हैं—सृजनशीलता और योजकता। कलाकार प्रथम श्रेणी का तभी बन सकता है जब कि उसमें नवोन्मेष-शाली रचना का सामर्थ्य हो। मूलतः यदि यह गुण हों तो योग्य शिक्षा, अभ्यास तथा अनुभव से उनका विकास होता जाता है।

जिस प्रकार सुवर्ण के सुन्दर कलापूर्ण अलंकार बनाने के लिये कुशल बुद्धिमान सुवर्णकार चाहिए, उसी प्रकार उपर्युक्त गुणों से युक्त विद्यार्थी को अच्छा कलाकार बनाने के लिये उच्च परम्परा के विद्वान गुरु की आवश्यकता होती है। योग्य अधिकारवान गुरु के पास पर्याप्त अध्ययन किये बिना उत्तम गायकवादक कैसे बन सकता है?

जितना महत्त्व योग्य शिक्षा को है उतना ही नियमित अभ्यास या रियाज़ को भी है। सीखी हुई चीज़ पर जितना अधिक अभ्यास किया जाता है उतनी वह आत्मसात् होती है, माँजी जाती है, उसमें चमक आती है; नये नये सौंदर्य स्थान उसके अन्दर दिखाई देते हैं; तभी वह रसिक श्रोताओं पर प्रभाव डाल सकती है।

अच्छी शिक्षा पा कर नियमित अभ्यास से एक विशिष्ट गायनशैली को आत्मसात् करने से मज़बूत बुनियाद तैयार हो जाती है। इसके पश्चात् भिन्न भिन्न गायनशैलियों का श्रवणाभ्यास करने की आवश्यकता होती है, जिससे गायक बहुश्रुत बनता है। इस अवस्था में चाहे जहाँ से वह संगीत की अच्छी बातें उठा कर अपनी गायनशैली की विशेषता और शुद्धता को क़ायम रखते हुए अपनी गायनशैली में समाविष्ट कर सकता है; अपनी कला को समृद्ध बना सकता है।

और एक महत्त्व की बात यह है कि, कलाकार को चाहिए कि वह स्वयं अपने गायन-वादन का रसिक श्रोता बन कर रसास्वाद ले सके; तभी दूसरों को आनन्दित करने का सामर्थ्य उसमें आ सकता है।

हमारे अभिजात संगीत की विशेषताएँ जो हैं, उन पर अब हम थोड़ा ध्यान दें। राग, प्रबन्ध और ताल, यह तीन हमारे संगीत के प्रधान अवयव माने जाते हैं। इनमें राग को प्रथम स्थान है और राग विलास में ही संगीत की सुन्दरता केन्द्रित रहती है। प्रत्येक राग का अपना एक विशेष स्वरूप होता है जो उसमें लगने वाले स्वर, उनके परस्पर सम्बन्ध, उनकी स्वर-स्थानें, विश्रान्ति-स्थान, वगैरह बातों पर निर्भर रहता है। उदाहरण के लिये स्वर-स्थान का ही हम विचार करें। कोमल गांधार बहुत से रागों में लगता है, परन्तु सब में वह एक सा नहीं लगता। दरबारी का आन्दोलित उतरा गांधार नायकी; सुहा, बहार, काफी इन सबों के कोमल गांधार से अलग रहता है। तोड़ी का अति कोमल करुण गांधार अपनी एक निराली ही शक्ल दिखाता है। इस तरह योग्य स्वर-स्थानों से युक्त गायन-वादन बहुत ही प्रभावी होता है।

प्रबन्ध यानि भिन्न भिन्न प्रकार की तालबद्ध रचनाएँ, जिनमें राग का स्वरूपसुन्दर रीति से प्रतिबिम्बित किया हुवा रहता है। हिन्दुस्थानी संगीत में ध्रुवपद, धमार, ख़्याल, टप्पा, ठुमरी, तराना, अष्टपदी वगैरह जो गीत प्रकार हैं, वे सब प्रबन्ध ही हैं। एक ही राग में विविध प्रकार के गीत रहते हैं। ताल से उनका आकार बनता है और उसी के अनुसार उनका विस्तार होता है। इसीलिये संगीत में ताल एक अनिवार्य वस्तु मानी जाती है। ताल की पहिली मात्रा को 'सम' कहते हैं। गीत के विस्तार में प्रत्येक आलाप या तान की समाप्ति सम

पर ही होती है। आलाप ताल के सम से सुन्दर समन्वय करना बड़ी कुशलता का काम होता है। अगर सम का समन्वय ठीक न हुआ तो पिछला काम कितना भी सुन्दर हो, उस पर पानी फिर जाता है। इसलिये अच्छे कलाकार बहुत मेहनत उठा कर सम को साधते हैं और अपनी एक विशेष शैली बना लेते हैं।

गीतों की स्वर-रचना और काव्य-रचना जितनी सुन्दर होती है, उतने वे गीत उच्च कला के निदर्शक होते हैं; अर्थात् संगीत में काव्य से अधिक प्राधान्य स्वर को ही रहता है। इन गीतों का विस्तार वास्तविक रूप में राग का ही विस्तार होता है। गीतों का सुन्दर, रसभावयुक्त, कलापूर्ण ढंग से सुडौल आलाप, बोल, तान, बोल-तानों की सहायता से ताल के साथ विस्तार करने में ही आदर्श रंग—रस पूर्ण संगीत का रहस्य है।

संगीत प्रयोग की सफलता साथ—संगत पर बहुत कुछ निर्भर रहती है। तबला, मृदंग पर गायन वादन की अनुरूप संगत करना, यह भी एक कला है जो सौंदर्य—दृष्टि और परिश्रम के बिना साध्य नहीं हो सकती। संगत करने वाले को हमेशा यह ध्यान में रखना चाहिए कि वास्तव में वह संगत रहे। लड़ाई—झगड़े से रंग बेरंग हो जाता है। गायन में रंग और रस निर्माण करने में गायक को जितना वह सहायक होता है, उतनी उसकी संगत अच्छी सफल कहलाती है।

यहाँ यह सत्य दृष्टि से ओझल नहीं होने देना चाहिये कि उचित रचना और योजना सच्ची कला की अभिव्यक्ति के लिये अनिवार्य हैं। विविध प्रकार के अलंकार होने पर भी सब अलंकार एक साथ धारण करने से सुन्दरता के बजाय विविध वस्त्र—संग्रह निर्माण होता है। समय के अनुसार, योग्य स्थानों पर योग्य अलंकारों की योजना करने से ही सौंदर्यनिर्मिति होती है। अनमोल रत्नों का पूरा भंडार एक साथ खोलने से आनन्द तो नहीं बल्कि उलझन का आभास होता है। उसी तरह गले की या हाथ की तैयारी और संगीत—तन्त्र का अभ्यास यह सब साधन हैं, जिनके द्वारा संगीत में सुन्दरता की अभिव्यक्ति की जानी चाहिए। केवल गला तेज़ी से चलता है इसलिये बेमौके पर तानें मारने से सुन्दरता की हानि होती है। संगीत में वेग ही सब कुछ नहीं है। अच्छे कलाकार जानते हैं कि गलेबाज़ी से कई गुना महत्त्व की बातें हैं जो संगीत में सच्चा रंग—रस निर्माण करती हैं और वे उन्होंने हासिल की हैं। रसिक श्रोताओं को भी ध्यान रहे कि सिर्फ गलेबाज़ी के भपके में आ कर सच्ची कला से वे वंचित न हो जायें। स्व. उस्ताद फैय्याज खाँ इसलिये मशहूर नहीं हुवे कि उनका गला सब से अधिक तेज़ चलता था। गले को बहुत तेज़ी से फेंकने वाले कितने गायक होंगे जिनमें न ठीक सुर है, न लय है और न जिन्हें तालीम ही है। श्रोता ओं को चाहिए कि वे असली नकली की ठींक परख करके असली का ही रसास्वाद लेना सीखें। अच्छी तालीम और सृजनशील बुद्धि का प्रभाव अच्छे गायन वादन में अवश्य दिखाई देगा।

कितने भी तैयार गाने के पश्चात् पाँच मिनट के अन्दर गा कर स्व. पंडित राजाभैया पूछवाले अपना रंग जमा लेते थे। इसका कारण एक ही है—गीत की बंदिश को अत्यन्त माँजे हुए चमकीले साफ ढंग से गाना और उसी के अनुसार सुव्यवस्थित उचित विस्तार करना। स्व. पं, भातखंडेजी की गायनशैली और उनके सिखाने के तरीके का विस्तारपूर्वक वर्णन करते समय मेरे गुरु पं. श्रीकृष्ण रातंजनकरजी ने हमें एक छोटासा किस्सा बतलाया, जिससे उचित रचना का महत्त्व हम समझ

सकते हैं। श्रीकृष्णजी की संगीत में काफी अच्छी प्रगति हो चुकी थी। गला अच्छा तैयार हो गया था, भातखंडेजी की तालीम बराबर चल रही थी। एक मध्यलय की चीज़ के विस्तार में गीत की बन्दिश के अनुसार बोल, आलापों की बढ़त हो रही थी। गाते गाते श्रीकृष्णजीनें एक लम्बी तान लेली जो सुरीली थी, जिसके सुर भी राग के अनुसार ही थे। परन्तु भातखण्डेजीं ने एक दम रोक कर कहा, "यह तान तुम्हारी बहुत अच्छी है, परन्तु इस जगह पर उसकी आवश्यकता कहाँ तक थी, इसका विचार करो।" स्वयं उन्होंने बह तान फिर से गायी, तीन चार प्रकार से आलाप का विस्तार करके उनमें से सब से अधिक सुन्दर कौन सा वहाँ लगता है, यह उदाहरण दे कर समझाया। बेमौके बेहूदी तान लगाने वाले अपने शिष्यों—साथियों को भरी हुई महफिल में रोकते हुए मैने स्व. उस्ताद फैयाज़ खाँ साहेब को कितनी बार देखा है।

ध्रुपद, ख्याल, ठुमरी इत्यादि गीत-प्रकारों के विस्तार का अपना निराला ढंग होता है; आवाज़ भी उनके लिये अलग अलग तरीक़ों से तैयार करनी पड़ती है। यह जो विविधता संगीत कला में है, उसका निर्माण उचित रचना के तत्व पर ही हुआ है। स्वर-समूहों का विस्तार तथा उनकी व्यवस्था गणित की दृष्टि से असंख्य रीती से हो सकती है; परन्तु उनमें से विशेष प्रकार की विस्तार-व्यवस्थाऐं चुन कर विविध गायकियों का निर्माण हुआ। जैसे ध्रुपद-धमार के लिये ज़ोरदार मधुर स्थिर आवाज़ तथा पक्का तालज्ञान, यह बातें चुनी गईं। खटका, मुरकी, तान-पलटों के लिये इनमें स्थान नहीं है। इनके प्रत्यक्ष गायन में राग-विस्तार के लिये गुंजाइश बहुत ही कम होती है। इसलिये प्रारम्भ में, जिस राग का ध्रुपद, धमार गाना हो, उसका पूर्ण विस्तार 'नोम् तोम्' आलापों से करने की प्रथा चली आयी है।

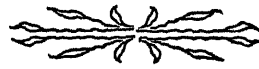
आज के हमारे संगीत का सब से बड़ा प्रमुख पुर्ज़ा है, ख़्याल; क्यों कि राग-बिस्तार के लिये तथा गायक की कल्पनाशक्ति के लिये इसमें अधिक से अधिक गुंजाइश रहती है। ख़्याल विलम्बित और मध्य या द्रुत लय में होते हैं। प्रत्येक गति की बन्दिश इस प्रकार की रहती है कि वह किसी ख़ास लय में ही अधिक सुन्दर प्रतीत होती है। प्रत्येक विलम्बित गति को अति-विलम्बित लय में गा देने से अथवा मध्य या द्रुत लय के गति को गले की तैयारी दिखाने के लिये अति द्रुत लय में गाने से उसका सौंदर्य निखरने के बदले नष्ट हो जाता है। उचित लय में गति रखने की सुन्दरता के लिये ग्वालियर, आग्रा और जयपूर की गायन-शैलियाँ विशेष प्रसिद्ध हैं। जिस ताल में ख़्याल की मूल बन्दिश हो, उसी में वह सुन्दर लगता है। ताल के वज़न को सम्हालते हुए गति का अस्थायी-अन्तरा कलापूर्ण ढंग से गा कर उचित, क्रमयुक्त, लयदार आलाप-तानों से ख़्याल का विस्तार करना, यही उच्च प्रति के ख़्याल गायन का लक्षण है। गायन-वादन में एक परमोच्च बिन्दु (Climax) रहना चाहिए जिससे पूर्णता की प्रतीति होती है। प्रत्येक ख़्याल को अति-विलम्बित एकताले में गा कर ताल का सम्बन्ध केवल सम से ही रखना, पूरा गीत न गा कर केवल दो तीन शब्दों पर काम चलाना, आलाप तानों का लय-हीन विसंगतिपूर्वक विस्तार करना, शब्दोच्चारण अस्पष्ट, बेढंगे रीति से करना, यह सब बातें सौंदर्यविघातक हैं। उनमें स्वर-सौंदर्य भले ही हो; परन्तु वह गायन सर्वांगपरिपूर्ण कभी नहीं हो सकता, केवल एकांगी रहता है।

ठुमरी तो शास्त्रीय संगीत का भावगीत कहलाती है। लचीली मधुर आवाज़ में बारीक मुरकियों की सजावट से, गति के शब्दों को सुडौल स्वरों में गूंथ कर उचित भाव-दर्शन से गीत का पूरा आशय व्यक्त करना ठुमरी

का कार्य है। ठुमरी में राग की शुद्धता को प्राधान्य नहीं है। हाँ, इतना ज़रूर है कि दूसरे मिलते-जुलते रागों की मिलावट (मिश्रण) की जाय तो वह इस तरह करनी चाहिए कि वह सुसंगतियुक्त, सुन्दरता बढ़ानेवाली रहे।

टप्पा छोटी और लम्बी वक्र तानों से भरा हुआ रहता है। चपल गति से चलता है; और पंजाबी भाषा में रहता है। उसकी सुन्दरता रस भाव की अपेक्षा चमत्कृति-जन्य रहती है।

तराने का विस्तार लयकारी के चमत्कारों से होता है। गले की और जिव्हा की तैयारी के लिये उसमें खूप गुंजाइश रहती है।

यह सब शास्त्रीय संगीत की जो विशेषताएँ हैं, उनके आधार पर ही संगीत के मूल्य-अंकन के सिद्धान्त बनते हैं। किसी भी कला को न केवल सीखने के लिये, बल्कि उसे समझकर रस ग्रहण करने के लिये भी अभ्यास और भूमिका की आवश्यकता होती है। प्रारम्भ में यह बात कठिण अवश्य लगती है, परन्तु अन्त में उसका फल भी उतना ही मधुर होता है। संगीत ऐसी ही कला है।

भारतीय संगीत में भक्तिगान का स्थान

लेखक : **श्री- श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर**, खैरागढ़

भारतीय संगीत में भक्तिगान एक महत्त्वपूर्ण विभाग है। परमात्मा पर हार्दिक प्रेम रखते हुवे सदैव उसके नाम का स्मरण, संकीर्तन करने को भक्ति कहते हैं। वास्तव में, भक्ति में धर्मभेद, जातिभेद नहीं होता। किसी भी रूप में, किसी नाम से, परमात्मा का चिन्तन करनेवाले, फिर वे हिन्दु, मुसलमान, ईसाई, ब्राह्मण, क्षत्रिय, शूद्र, कोई हो, सब एक ही श्रेणी के सत्पुरुष होते हैं। इन संतों के हृदय में बहता हुवा प्रेम-निर्झर उनकी वाणी से अति मधुर हो कर बाहर पड़ता है। उनके मुख से अनायास निकले हुवे शब्द गंभीर अर्थ-भाव लिये हुए व्यक्त होते हैं। अतएव महान् भक्तों के रचे हुवे ये गीत गाये जाने वाले हों, इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं है।

भारत में, हिन्दु समाज में, भक्तिमार्ग मुख्यतः वैष्णव एवं भागवद्धर्म से उत्पन्न हुवा है। भिन्न भिन्न अवतारों में भगवान् विष्णु ने दीन दुखियों का दुष्टों से रक्षण करने के हतु से की हुई लीलाओं का वर्णन कृष्ण द्वैपायन व्यास मुनि ने श्रीमत् भागवत में किया है। उसी के आधार पर अनेक भक्तों ने कविताएँ लिखी हैं। यही साहित्य वैष्णव पंथ का एक मुख्य अंग है। यह प्रथा प्राचीन काल से चली आयी हुई है। पर विशेषतः जब से बौद्ध धर्म का प्रभाव मंद हो कर हिन्दु धर्म पुनश्च प्रस्थापित होने लगा; श्री आदि शंकराचार्य, श्री वल्लभाचार्य, श्री रामानुजाचार्य जैसे महान् ज्ञानीओं ने द्वैताद्वैतादि मीमांसाओं द्वारा हिन्दुधर्म के गम्भीर सिद्धान्तों को जनता के सन्मुख स्पष्ट किया, तब से भक्तिमार्ग एक विशेष महत्ता पा कर लोकप्रिय एवं प्रचलित हुआ। सगुण उपासना का प्रसार सर्वत्र हो कर

स्थान स्थान पर शिवालय एवं ठाकुर द्वार उत्पन्न हुवे। इन देवस्थानों में दिन प्रति दिन नित्य क्रम से प्रातः एवं संध्या समय पर भजन, कीर्तन नृत्यादि के प्रयोग होने लगे। इन भजन कीर्तनों में कौन से, किस प्रकार के गीत गाये जाते थे, इस बात पर निश्चित रूप का कोई उल्लेख नहीं मिलता। संभव है, आरम्भ में जाति गीत, तदनंतर रागों में बँधे हुवे प्रबन्ध, वस्तु, रूपकादि गीत अधिकतर संस्कृत में रचे हुवे, गाये जाते हों। संगीत ग्रंथों में कुछ उदाहरण जातिओं के, प्रबन्धों के दिखाई देते हैं। उनमें एक आध दो प्राकृत भाषा में भी हैं। पर इनकी प्रत्यक्ष धुनें लुप्त होने के कारण इनको अब कोई नहीं गाता।

प्राचीन संस्कृत गेय पदों में जयदेव कवि का गीत-गोविन्द अब भी गायकों में प्रचलित है। इन पदों को अष्टपदियाँ कहते हैं। यह प्राचीन प्रबन्धों का ही एक प्रकार है। इन पदों के राग भी उसी प्राचीन समय के, अर्थात् ईसवी ११ वीं शताब्दि के हैं, जिनके स्वरूप आज प्रचलित नहीं हैं। गायक लोग इन अष्टपदियों को आजकल के प्रचलित किसी भी राग में बिठा कर गाते हैं। फलस्वरूप आज एक ही अष्टपदी, कोई केदारे में, कोई बागेश्री में, कोई हिंदोल में और कोई वसंत में गाते हैं। सब से लोकप्रिय एवं लोकप्रसिद्ध अष्टपदी "विहरति हरिरिह सरसि वसन्ते" यह है। इसका राग-नाम गीत-गोविन्द की छपी हुई पुस्तक में "वसन्तरागेण गीयते" कह कर वसन्त कहा गया है। यह प्राचीन वसन्त आज के प्रचलित वसन्त से भिन्न था। उसमें पंचम वर्ज्य, ऋषभ कोमल एवं शेष सब स्वर शुद्ध होते थे। यह वसन्त जयदेव के पश्चात् लगभग ५०० वर्ष के ग्रंथों में मिलता है। संगीत रत्नाकर के शुद्ध विकृत स्वरों का सन्तोषजनक निश्चय अभी नहीं हुवा है। अतएव उसमें कहे हुए रागों के स्वरूप हम लोग निकाल नहीं सकते। तत्पश्चात् के ग्रंथों में वसन्त का स्वरूप वही है जो कि ऊपर बताया गया है। दाक्षिणात्य संगीत में तथा बंगाल के कीर्तनों में यह वसन्त अब भी प्रचलित है। जयदेव स्वयं बंगाली था; बीरभूम का रहनेवाला था। अतएव इसी वसन्त में इस अष्टपदी को गाने में वस्तुस्थिति के निकट तो हम लोग अवश्य होंगे। ईसवी ११ वी शताब्दि में वसन्त का स्वरूप क्या था, इस बात पर निश्चय करना तो असंभाव्य सा है। अस्तु।

जयदेव कवि के पश्चात् से ही प्राकृत भाषाओं का साहित्य बढ़ने लगा। शौरसेनी, मागधी, पाली, मैथिली, पैशाची, द्राविडी, महाराष्ट्री, गुर्जर; इत्यादि देशी भाषाओं में ही से प्रादेशिक भाषाएँ ब्रिजभाषा, पूर्वीबोली, बंगाली, बिहारी, आसामी, उडिया, पंजाबी, मारवाडी, गुजराथी, मराठी, कन्नड, तेलगु, इत्यादि भाषाओं की घटना हुई। और उनमें स्वतंत्र काव्य नाटकादि बनने लगे। इधर सगुण उपासना का भी प्रचार बढने लगा। मंदिरों की देवताओं के सन्मुख भक्त गण प्रेम के साथ गाने बजाने लगे। भक्तिमार्ग में अनेक पंथ निर्माण हुए। शैव, वैष्णव, शाक्त, गणेश, षण्मुख, हनुमान् दत्तात्रेय आदि के भक्त, नाथपंथी, उदासीन, दिगम्बरपंथी, इत्यादि भिन्न भिन्न प्रकार उपासना के बने और अपने अपने पंथ का उपदेश भक्तगण कविताद्वारा देने लगे। शिवालयों में एवं ठाकुरद्वारों में इस प्रकार नित्य प्रति-दिन गायन, वादन, नृत्यद्वारा देवता की उपासना करने की प्रथा पड़ी, जो अभी आज दिन तक चालू है।

पिछली सात आठ सदियों में समस्त देश भर, प्रान्त प्रान्त में अनेक महान् भक्त हुए, जिन्होंने अपनी अपनी प्रादेशिक भाषाओं में सैकड़ों पद लिखे और गाये। बंगाल में श्री चैतन्य महाप्रभु, गौरांग, चण्डिदास; आसाम में शंकरदव;; बिहार में विद्यापति उत्तर प्रदेश में सूरदास,

कबीर, तुलसीदास, बैजू बावरा, स्वामी हरिदास; गुजराथ में नरसी मेहता, राजपुताने में मीराबाई, महाराष्ट्र में श्री ज्ञानेश्वर, एकनाथ, नामदेव, तुकाराम, रामदास, कर्नाटक में पुरन्दरदास, श्री त्यागराज स्वामी, ये विशेष उल्लेखनीय हैं। इनके रचे हुवे पद आज भी भावुक जनता बड़े प्रेम के साथ गाती है। मंदिरों में कथा-पुराण, प्रवचनों में इन्हीं सन्त कवियों ने निर्माण किया हुआ प्रादेशिक साहित्य उपयोग में लाया जाता है। ये सब पद गेय हैं। तानालापों के साथ, रागदारी ढंग में गाये जा सकते हैं। यह काव्य भांडार इतना लोकप्रिय हुआ कि घर घर में इनका गायन सुनाई देता है। शादी-विवाहों में, यात्रा-मेलों में, गाँव-गाँव में, इन्हीं पदों का गायन प्रचलित हुवा, जो अब भी वैसे ही है। इन पदों की रचना सरल, सीधी सादी, उत्कट भाक्ति से भरा हुवा अर्थ भाव, धुनें भी सरल, सादी, अतएव वे यदि सब जगह प्रचलित हुवे तो क्या आश्चर्य ?

रागदारी गायक-वादकों ने भी इस नये भाषा साहित्य से पर्याप्त लाभ उठाया। मंदिरों में गाये जाते हुए भजन कीर्तनों को लेकर उनको रागदारी ढंग में गाते हुए ध्रुवपद गायकी उन्होंने प्रचलित की। भजन–कीर्तन एवं रागदारी ध्रुवपद गायकी में भेद यह रहा कि भजन–कीर्तन का उद्देश्य परमात्मा का नाम–स्मरण नम्रता एवं भक्तिभाव युक्त करना, यह था जब कि ध्रुवपद गायन में स्वर एवं लय के चमत्कारों का शृंगार रचना, यह उद्देश्य रहा। भजन में पुनः पुनः भगवन्नामोच्चारण एवं भगवान् की लीलाओं का वर्णन होता है। ध्रुवपद में गीत के शब्दों को विविध स्वरालाप, गमकादि अलंकारों से एवं लयकारी से सजाना, जिससे राग तथा ताल का वैभव भली भाँति व्यक्त हो जाय। आज भी यदि हम लोग बड़े बड़े देवस्थानों में जा कर वहाँ के दैनिक संगीत कार्यक्रम ध्यानपूर्वक सुने तो पूर्वप्रसिद्ध, अधुना प्रसिद्ध रागों में एवं तालों में मृदंग के साथ गायन–वादन होता हुवा सुनाई देगा। सम्भव है, हमारे यहाँ के भक्तिगान एवं ग्रामीण संगीत का अभ्यास करने पर हमको कई ग्रंथ गत विषयों पर, जो अब तक स्पष्ट नहीं हैं, प्रकाश मिले !

हमारे यहाँ के भजन–कीर्तनों में बहुत बड़ा विभाग भगवान् कृष्ण के चरित्र से सजा हुवा है। कृष्ण को परमात्मा का पूर्णावतार समझा जाता है। उसके चरित्र की, उसके बाल–लीलाओं की, जमुना–तट पर उसने की हुई खेल–कूद, जिसका उद्देश्य दुष्टों का संहार एवं दीन दुःखियों की रक्षा यही था, द्वारकाधीश कृष्ण, कुरुक्षेत्र में अर्जुन को गीताद्वारा उपदेश देने वाला पार्थसारथी, इत्यादि भूमिकाओं का एक एक घटना पर सैकड़ों पद, जिनमें शृंगार, वीर, करुण, हास्यादि रसों का वैभव ओत प्रोत भरा हुवा है, भक्तों ने रचे। सूरदास, रामदास, हरिदास स्वामी, मीराबाई जैसे गायन–प्रेमी भक्तों के पद रागदारी गीतों के लिये मार्गदर्शक हो गये। रागदारी गीत–ख़्याल, ठुमरी, होली–इत्यादि में यही कृष्ण–लीलाओं का वर्णन अलंकारशास्त्र में आये हुए नायक–नायिका प्रकरण के आधार पर बँधे हुवे होते हैं।

(अखिल भारतीय आकाशवाणी की सोजन्यसे)

भारत नृत्य

लेखकः श्री. राय उमानाथ बली, लखनऊ.

नृत्य आदिम मानव वर्ग में कला का मूल रूप है; वास्तव में वह मानव–क्रियाशीलता का द्योतक है। यह कला हमारे विचारों और भावों की लहरी को उद्दीप्त करती है; जिससे आगे चलकर काव्य, तक्षण, चित्र तथा संगीत आदि कलाओं का स्फुरण होता है। नृत्य भारत की प्राचीन कला है। नृत्य रूप में जंगली जातियाँ अपने सामाजिक जीवन का स्वरूप प्रकट करती थीं। उनके नृत्य शुद्ध और ताल लय में पूर्ण होते थे। इस कला के उद्भव तथा विकास का इतिहास केवल ग्रंथों से ही नहीं प्राप्त है। अपि तु इसके प्रत्यक्ष प्रमाण भी मिलते हैं। अब भी जंगली जातियाँ अपनी कला से यह सिद्ध करती हैं कि नृत्य उनके सामाजिक जीवन का एक विशेष अंग है। उनका नृत्य स्वाभाविक और शुद्ध है। उनको नृत्य की शिक्षा देने वाला कोई नहीं होता। वे बिना शिक्षा क ही प्रकृति तथा माता–पिता से प्राप्त होने वाले संस्कारों की सहायता से स्वयं नृत्य करते हैं और अपने आन्तरिक भावों को उसके द्वारा प्रगट करते हैं।

नृत्य कला का स्वरूप सामाजिक है। नृत्य से ही नाट्य की उत्पत्ति हुई है। नाट्य का जन्म ललित तथा सूक्ष्म कलाओं के संयोग से हुआ है। नाट्य दर्शक का मन उन विषयों और चरित्रों में लीन कर देता है जो नाटच में दिखाये जाते हैं। जो मुख्य कलाएँ मिल कर नाट्य को सफल तथा आकर्षक बनाती हैं, वे काव्य, संगीत और नृत्य हैं। सृष्टि के प्राथमिक काल में भी मनुष्य को आनन्द प्रदान करने वाले यही नृत्य तथा नाट्य थे। भारतीय नाट्यशास्त्र एक क्षण में नहीं निर्मित हुआ। इसकी उत्पत्ति प्राथमिक आर्यों के समय हुई थी। और इसने अपना पूर्ण स्वरूप सैकड़ों वर्षों में क्रमशः अनेक अपरिपक्व अवस्थाओं को पार करने के बाद पाया है। प्राचीन आर्य लोग सभ्यता की आरम्भिक दशा में होते हुए भी अपना कुछ समय आमोदप्रमोद में व्यतीत करते थे। वे अपने भावों को अपनी सभ्यता एवं अनुभव के अनुसार विविध नृत्यों में भी प्रकट करते थे। उस समय मनुष्यों की आवश्यकताएँ थोड़ी थीं और उनका अनुभव भी साधारण था। जैसे–जैसे मानव सभ्यता का विकास होता गया वैसे–वैसे कला का भी विकास हुआ।

नाट्य की उत्पत्ति मनुष्य की उत्पत्ति से भी पहले हुई। यह संसार–चक्र क्या है? यह एक नाटच है जिसमें पृथ्वी, चन्द्र, तारे आदि नृत्य करते हैं। विश्व का रूप, भगवान का रूप, भगवान के चरित्र और मनुष्य मात्र की कल्पनाएँ इसी नृत्य से प्रकट होती हैं। लय से समय का ज्ञान होता है। लय के साथ–साथ ब्रह्माण्ड का पूरा काम होता है। दिन और रात, सुबह और शाम ये लय है। यही नृत्य है। लय से नृत्य और नृत्य से लय का गूढ़ सम्बन्ध है। वायु का चलना, समुद्र की लहरें, ऋतु–परिवर्तन, ये लय और नृत्य हैं। यही ब्रह्माण्ड एक नाटच है, जिसमें जीवन–मरण, खेल–कूद, सब नृत्य के रूप में चल रहे हैं।

नाटच तथा नृत्य के व्यावहारिक रूप की प्राचीनता का पता लगाना कठिन है। जैसे ऋग्वेद के 'संवाद सूक्त' से नृत्य का कुछ पता चलता है, उसी प्रकार पंचालिका, पुत्रिका, पुत्तलिका आदि शब्दों से नाटच की उत्पत्ति का हाल मिलता है। ये काष्ठ की बनाई हुई कठपुतली

थी, जिनके द्वारा क्रीड़ा-विलास (मनोरंजन-खेल) होते थे। क्रमशः इन्हीं से संस्कृत-नाट्य की जड़ पड़ी। 'बृहत्कथा' में एक कन्या का परिचय दिया गया है जो असुरमाया की पुत्री थी और पंचालिका से क्रीड़ा करती थी। 'बाल-रामायण' में भी राजशेखर का पंचालिका के द्वारा सीता को वेष दिखलाना नाट्य का प्रथम स्वरूप कहा जा सकता है। इसी के पश्चात् छाया-नाट्य का भी आरम्भ हुआ। इसका पता 'उत्तर राम चरित' में सीता की छाया से और 'विक्रमोर्वशीय' में उर्वशी की छाया से चलता है।

'पाणिनि' ने अपनी 'अष्टाध्यायी' में कृशाश्व और शिलाली नामक दो बड़े नर्तकों का उल्लेख किया है; परन्तु उन नर्तकों की कला का रूप नहीं जाना जा सकता। कहा जाता है कि इन दोनों नर्तकों ने 'नाट्य-सूत्र' बनाये थे जो लुप्त हो गये हैं।

सब से प्राचीन ग्रन्थ जिसमें भारतीय-नाट्य का सर्वांगीण विशद वर्णन मिलता है, भरत मुनि रचित "नाट्य-शास्त्र" है।

भरत मुनि ईसा की प्रथम या दूसरी शताब्दी के आरम्भ में हुए हैं। उनके ग्रंथ से मालूम होता है कि वे व्यास और मनु के समान विद्वान् एवं बहुमुखी प्रतिभा-सम्पन्न थे। भरत ने विशुद्ध भारतीय नाट्य-कला को पुष्ट बना कर क्रीड़ा, विलास और मनुष्य के हृदय को प्रसन्न करने वाले विषय-तत्त्व भी सामने रख दिये हैं। उन्नति के बाद अवनति और अवनति के बाद उन्नति यह प्राकृतिक नियम है। अनुमान होता है कि भारतवर्ष में भरत मुनि से पहले नाट्य-कला अपनी चरम सीमा तक पहुँचने के बाद विकारों से अक्रान्त होने लगी थी, क्यों कि बाद में नर्तक अच्छी दृष्टि से नहीं देखे जाते थे। वे अपने तथा अपने सम्बन्धियों के द्वारा नाट्य-स्वरूप धारण करके धन कमाने लग गए थे और 'रूप जीवी' एवं 'जय जीवी' कहलाने लगे थे। ऐसे समय में भरत ने अपनी विचार शक्ति से तथा नाट्य के प्रौढ़ ज्ञान से 'नाट्य-शास्त्र' को रच कर फिर से नाट्य को महत्त्वपूर्ण उच्च कला के रूप में प्रदर्शित किया।

नाट्य-शास्त्र में ३६ अध्याय हैं, उनमें नाट्य, नृत्य, नृत्त, अभिनय, रंगमंच, वस्त्राभूषण, दृश्य, काव्य, रस, संगीत, वाद्य आदि का विशद वर्णन किया गया है।

जैसे साहित्य के ज्ञान के लिये भाषा का ज्ञान होना आवश्यक है, उसी प्रकार नृत्य के ज्ञान के लिये नृत्य की भाषा अर्थात् अभिनय का ज्ञान आवश्यक है। नृत्य के भाव केवल नेत्रों द्वारा देखने से ही समझ में नहीं आ सकते, जब तक कि अभिनय भाषा का ज्ञान न हो। अतएव नृत्य के भाव अभिनय के ज्ञान से ही समझे जा सकते हैं।

"नृत्यं गीताभिनयनं भावतालयुतं भवेत् ॥
आस्येनालम्बयेद्गीतं हस्तेनार्थं प्रदर्शयेत् ।
चक्षुर्भ्यां दर्शयेद्भावं पादाभ्यां तालमादिशेत् ॥
यतो हस्तस्ततो दृष्टिर्यतो दृष्टिस्ततो मनः ।
यतो मनस्ततो भावो यतो भावस्ततो रसः ॥

अर्थात् नृत्य और गाने के साथ अभिनय हो और वह ताल लय सहित भावों को प्रकट करें। मुख से गावै, गान के अर्थ को हाथों और आखों से अभिनय द्वारा समझावे, पैरों से ताल दे। जहाँ हाथ जाय दृष्टि भी उधर जावे; जहाँ दृष्टि जावे, मन भी उधर साथ-साथ जाय; जहाँ मन जाय, भाव भी वहाँ साथ रहे। जहाँ भाव है वहीं रस उत्पन्न हो जाता है।

नृत्य का उद्देश्य मनोविनोद है और नर्तक का कार्य अभिनय, गान और नृत्य से रस उत्पन्न करना है। दर्शक केवल काव्य या लेख के श्रवण करने से रस का

पं. ओंकारनाथजी का 'प्रणव भारती'

(पुस्तक—परीक्षण)

लेखकः श्री. चैतन्य देसाई, तारापूर.

(गताङ्क से आगे)

प्राचीनों के स्वर-संवाद

पंडितजी लिखते हैं, "ये सब श्रुतियाँ संवाद सिद्ध हैं। श्रुतियों में नव और त्रयोदश के अन्तर से संवाद सम्बन्ध प्रसिद्ध है। उस काल में नाद की कम्पन संख्या को नापने की प्रक्रिया का प्रचार हो या न हो, गणित मूल्य देख कर सिद्ध करने के यत्न की शक्यता या आवश्यकता प्रतीत हुई हो या न हुई हो, यह नितान्त सत्य है कि इन सब श्रुतियों का संवाद-सम्बन्ध कानों से सुन कर ही **नाप कर ही** निर्णीत किया गया हो। कहने की आवश्यकता नहीं है कि संगीतोपयोगी नादों में संवाद होना अनिवार्य है।" (पृ. ६३; मोटा टाईप हमारा। ले.)

देवल से **पटवर्धन-ओंकारनाथ** तक के सभी श्रुति वाले लेखक 'स्वर-संवाद' नाम से चिल्ला कर वाचकों को धोका दे रहे हैं! क्या पाश्चात्य स्वर-शास्त्र से सिद्ध हुवे तृतीयादिक (षड्ज-गंधार आदि) सभी संवाद अपने प्राचीन संगीत शास्त्रकारों को ज्ञात थे? प्राचीन—मध्ययुगीन भारतीय, ग्रीक, अरब आदि के और अपने वर्तमान खाँ साहेब, बुवा साहेब, बाई साहिबा आदि के गाने बजाने में कम-ज्यादा सुरीले यानि संवादी सभी स्वर लगते होंगे, यह दलील यहाँ काम की नहीं है। भरत और रत्नाकर ने लिखे हुवे स्वर-वर्णन में जो स्वर-संवाद बताये हैं, उन्हीं का ही यहाँ काम है। प्राचीन ग्रंथ-वचनों में से न निकलते हुए स्वर-संवाद उन्हीं पर ज़बरदस्ती लादना धूर्तता और साहस है। सारांश, प्राचीन ग्रंथकारों ने दिये हुवे स्वर-संवाद ही बताइये, फिर उससे हमारे पूज्य भरत नारदादि ऋषि-मुनि आज के सुधरे हुवे ज़माने की नज़र में मूर्ख भी ठहरे तो शर्म की कोई बात नहीं!

प्राचीनों के स्वर-संवाद कौन से थे?

भरतनाट्यशास्त्र में षड्जग्राम में षड्ज-पंचम, ऋषभ-धैवत, गंधार-निषाद और षड्ज-मध्यम इतने ही परस्पर संवादी युगल कहे हैं। इसी बाबत का पंडितजी ने भरत का जो वचन उद्धृत किया है, उसमें 'षड्ज-मध्यमौ' ये शब्द खो गये हैं (पृ. ६८)। यहाँ पंडितजी ने 'मध्यम-तार षड्ज' संवाद गिना है, वहाँ उपलक्षणा से कोई आपत्ति नहीं, लेकिन यह बात भरत-वचन में नहीं है (पृ. ६५); यानि उसको पंडितजी ने जोड़ दिया है, परन्तु भरत ने कहा हुआ सीधा-साधा षड्ज-मध्यम संवाद पंडितजी ने ला पता कर दिया है! **मध्यमग्राम** में के स्वर-संवाद षड्जग्राम के अनुसार ही हैं, किन्तु वहाँ षड्ज-पंचम के बदले ऋषभ-पंचम संवाद है, जो षड्जग्राम में नहीं होता है। (भरत-नाट्य-शास्त्र-निर्णयसागर प्रति—२८।२४)

नववीं और तेरहवीं श्रुतियों पर स्थापित स्वर परस्पर संवाद करते हैं, यह भारतीय स्वर-संवाद का एकमेव

सिद्धान्त भरत मुनि ने ही कहा है, " ययोश्च नवत्रयोदशकं परस्परतः श्रुत्यन्तरे तावनोन्यसंवादिनौ।" (नाट्यशास्त्र २८।२४)। स्वर-संवाद के लिये अपने किसी भी ग्रंथकार ने इसके अतिरिक कोई दूसरा नियम कहा नहीं है, यह महत्त्व की बात है।

स्वर-संवाद का यही भरतोक्त नियम आगे के सभी ग्रंथकारों ने–मतंग, शार्ङ्गदेव, रामामात्य, सोमनाथ, पुंडरीक विठ्ठल, आदि ने– अक्षरशः दोहराया है। इनमें से मतंग और शार्ङ्गदेव महत्त्व के ग्रंथकार माने गये हैं। इसीलिये इनके वचन देखना पर्याप्त होगा।

मतंग ने " संवादिनस्तु पुनः **समश्रुतिकत्वे** सति त्रयोदशनवान्तरत्वेनाववोद्धव्याः। (बृहद्देशी पृ. १४) इसमें 'समश्रुतिकत्वे'. यह शर्त ज़्यादा है, जिसका मतलब है कि संवादी जोड़ के दोनों स्वर समान श्रुति-संख्या के होना चाहिए। यानि चार चार श्रुतिवाले, तीन तीन श्रुतिवाले इत्यादि हो कर नौ, तेरह श्रुत्यन्तर पर स्थित हो, तभी दोनो का संवाद होता है। चार श्रुतिवाले स्वर से तीन या दो श्रुति वाला स्वर नौ या तेरह श्रुति पर स्थित होते हुवे भी उनका परस्पर संवाद होता नहीं है। समश्रुतिकत्व की यह शर्त आगे के अन्यान्य ग्रंथकारों ने भी दोहराई है।

शार्ङ्गदेव ने भरत-मतंग का यही नियम अन्य शब्दों में और अधिक स्पष्टता से कहा है:–"श्रुतयो द्वादशाष्टौ वा ययोरन्तरगोचराः। मिथः संवादिनौ तौ स्तः....। (१।३।४८, ४९)। नवमी या तेरहवीं श्रुति पर स्थित स्वर और आठ या बारह श्रुति छोड़ कर आगे का स्वर दोनों वचनों का एक ही अर्थ है, जो टीकाकार कल्लिनाथ और रागविबोधकार सोमनाथ आदि और कई आधुनिक लेखकों ने भी बताया है, पंडितजी ने भी ठीक ठीक दिया है (पृष्ठ ७६)। २४ श्रुतिवाले स्व. **तेलंग** जी ने रत्नाकर-सोमनाथ के ये श्लोक और विवाद का नियम समझने में कुछ गड़बड़ी की थी और 'आज कुछ और कल कुछ' उलट-पुलट करके लिखनेवाले सर्वमत-संग्राहक एक श्रुति-लेखक श्री **पटवर्धन** इंजिनियर ने स्व. तेलंगकृत गड़बड़ी पर एक पाँव करके बताई है! (देखिए:–'संगीत कला विहार' मासिक जानेवारी १९५८, पृ. २४)। खैर! प्राचीन भारतीय संगीत शास्त्र में नौ तेरह का ही सिद्धान्त स्वर-संवाद के लिये बतला दिया है, जो स्वर-संज्ञा से कहेंगे तो (१) षड्ज-मध्यम और (२) षड्ज-पंचम ये दो ही स्वर-संवाद होते हैं; यानि अपने संगीत शास्त्रकारों को इन दो संवादों के अलावा कोई और संवाद मालुम थे, यह बात उनके ग्रंथ-वचनों से तो सिद्ध नहीं कर सकते और ग्रंथाधार बिना यानि मनगढन्त बातें प्रमाणित कैसी हो सकती हैं?

[षड्जग्राम और मध्यमग्राम में के मध्यम-निषाद नौ श्रुत्यन्तर के कारण संवादी होना चाहिए, किन्तु यहाँ मतंग का 'समश्रुतिक' नियम विरुद्ध जाता है, क्यों कि शुद्ध निषाद द्विश्रुतिक है, जिसके कारण 'नरो वा कुञ्जरो वा' करके रत्नाकर ने (शार्ङ्गदेव ने) "निगौ अन्यविवादिनौ। रिधयो रेव वा स्यातां तौ, तयोर्वा रिधावपि॥" (१।३।४९) ऐसा कहकर पिंड छुडाया है। शुद्ध मध्यम-निषाद का परस्पर नवश्रुतिक संवाद मानने में समश्रुतिक वाले पक्ष का मतभेद है, यह बात टीकाकार कल्लिनाथ ने बताई है। 'समश्रुतिक' की शर्त भरत मुनि को भी संमत होगी, क्यों कि आपने संवादी जोडियों में म-नी जोड़ी नहीं गिना है, उलटे निषाद को मध्यम का सिर्फ अनुवादी कहा है (भ. ना. शा. २८:२५)। रत्नाकर-टीकाकार **सिंहभूपाल** ने म-नि संवाद केवल मध्यमग्राम में बतलाया

है, लेकिन उसका कोई अर्थ नहीं है। भरत का संक्षिप्त अनुवाद दत्तिल ने किया है। उसने भी "मिथः संवादिनौ ज्ञेयौ त्रयोदशनवान्तरौ। १८॥" इतना ही कहा है। शार्ङ्गदेव के पश्चात् के रामामात्य, सोमनाथ, पुंडरीक आदि सभी ग्रंथकारों ने नौ-तेरह का संवाद ही दुहराया है। इन सब में व्यंकटमखी ही एक स्पष्ट लेखक था; उसने नौ-तेरह का नियम दे कर शुद्ध मध्यम और शुद्ध निषाद का नवश्रुतिक अंतर होते हुवे भी संवाद का निषेध किया है (१४७–४८)। वह परम्परा प्राप्त है ही। इसके अतिरिक्त दाक्षिणात्य शुद्ध निषाद वास्तव में तीव्र धैवत होने से संवाद असंभव ही है। रत्नाकर के बाद मध्यमग्राम नष्ट हुवा था, जाति-मूर्छनादि भी प्रचार से मिट गये थे, इसलिये इन ग्रंथों का इस बाबत में कोई भी महत्त्व नहीं है।

प्राचीन स्वर-संवाद के मामले में दूसरी एक महत्त्व की बात रही है जिसकी ओर अभी तक अपने लेखकों का ध्यान नहीं पहुँचा है। स्वरसंवाद के उपयोग के बारे में अपनी और प्राचीनों की कल्पनाओं में कुछ फर्क है और 'समश्रुतिक' का नियम वहीं पैदा होता है। प्राचीन संगीत के ठाठ (जाति) षड्ज-संचालक से पैदा करने में आते थे, उस प्रयोग में जिस स्वर पर षड्ज भाव प्रस्थापित होता था, उसको 'अंश' और 'वादी' संज्ञा देते थे। इस प्रयोग में कभी 'वादी' के बदले उसके 'संवादी' को ले कर चलने में सुविधा रहती थी। यानि अगले स्वरान्तर समान होने से षड्ज के बदले मध्यम या पंचम वही काम देता था। प्राचीन संवादी-विवादी-अनुवादी सम्बन्ध इसी दृष्टि से देखने से 'समश्रुतिक' नियम का सामंजस्य मालुम होता है और संवाद की प्राचीनों की कल्पनानुसार और कुछ प्रकाश डाला जा सकता है। संवादी स्वरों का यह दृष्टि-बिन्दु मतंग ने स्पष्टता से दिया है, जो रत्नाकर के टीकाकारों ने भी उद्धृत किया है। मतंग मुनि लिखते हैं:—"किं तत् संवादित्वं नाम? यद् वादिस्वरेण रागस्य रागत्वं जनितं तन्निर्वाहकत्वं नाम संवादित्वम्।........संवादी-प्रयोगो यथाः—यस्मिन् गीते योंऽशत्वेन परिकल्पितः षड्जस्तस्य स्थानमध्यमः क्रियमाणो रागः न भवेत्।" इत्यादि (पृ. १४)।

प्राचीन संगीत में 'अंश' और 'वादी' शब्दों के अर्थ भी कुछ निराले थे। मूर्च्छना—प्रक्रिया में तथा जाति-ग्राम रागों में अंश व्यवस्था में कभी वादी की जगह संवादी ले कर एक ही ठाठ से अन्य ठाठ का काम निकालते थे, इसलिये संवादी स्वर वादी स्वर यानि मूल स्वर का सजातीय यानि समश्रुतिक होना ज़रूरी था। प्राचीन संवादी स्वरों का यह कार्य देखते हुवे संवादी का अर्थ केवल मध्यम-पंचम-भावी करना पर्याप्त न होगा। साथ साथ सभी मध्यम-पंचम-भावी स्वरों का परस्पर संवादी समझना प्राचीनों की दृष्टि से ग़लत भी होगा। मध्यम के ऊपर का षड्ज मध्यम का संवादी प्राचीनों ने नहीं कहा है; उसी प्रकार अन्य स्वर कि जिनको आज संवादी माना जाता है, प्राचीन संगीत में संवादी नहीं कहलाते थे। अलग अलग सप्तक में रहा हुवा एक ही स्वर आज संवादी माना जाता है, प्राचीन में नहीं माना गया, उसको सिर्फ द्विगुणित आदि कहा है।]

कुछ भी हो स्थूल दृष्टि से कह सकते हैं कि प्राचीन संगीतशास्त्रकारों को केवल षड्ज-मध्यम भावी और षड्ज-पंचम भावी ऐसे दो ही स्वर-संवाद मालुम थे। भारतीय संगीत के समकालीन और सम्बन्धित ग्रीक एवं ईरानी-अरबी संगीतशास्त्र में भी यही प्रचार था। (अरबी-इरानी संगीत शास्त्र में केवल पंचम संवाद से स्वर-स्थापना

करते थे, इस विषय पर बाद में चर्चा करेंगे। अरबी-ईरानी संगीत शास्त्र का प्रभाव संगीत-पारिजात पर भी पड़ा हुवा दिखाई देता है। षड्ज+पंचम और पंचम + षड्ज ये दो ही संवाद तथा षड्ज + पंचम संवाद से २२ श्रुति निकालने की बात संगीत पारिजात ने कही है (श्लोक ४१ तथा ८१), जो बिलकुल नहीं है।)

मायनर-मेजर-तृतीय-संवाद का असत्य

षड्ज के साथ कोमल गांधार का संवाद होता है, उसको मायनर-थर्ड का संवाद और षड्ज-तीव्र गांधार -संवाद को मेजर-थर्ड का संवाद पाश्चात्य ध्वनिशास्त्र कहता है, उसे एक प्रगति के समान अपने संगीत शास्त्र में प्रविष्ट कर लेना ज़रूरी है किन्तु अपने प्राचीन या मध्यकालीन संगीतशास्त्रकारों को इन और ऐसे ऐसे सुंदर और महत्त्व के स्वर-संवाद मालूम थे, इस बारें में तनिक भी प्रमाण नहीं मिलता है। इन संवादों को प्राचीन ग्रंथों के नामों से बताना लगभग असत्य और ढोंगबाज़ी कहा जा सकता है। पं. ओंकारनाथजी ने मायनर-तृतीय संवाद को षट्श्रुतिक और मेजर-तृतीय को सप्तश्रुतिक लिख डाला है, जब कि श्रुतियों का विषय ही संदिग्ध है। वहाँ षट्श्रुतिक, सप्तश्रुतिक नाम निश्चित करना वंध्यापुत्र के नामकरण के समान है। क्या भरतादिक से व्यंकटमखी तक एक आधने भी षट्-सप्त श्रुतिक संवाद कहा है? तो फिर प्राचीनों के नौ-तेरह श्रुतिक संवाद में अपने छः सात वाले संवाद घुसानेवाले यह पंडितजी कौन? पंडितजी लिखते हैं:- "भारतीय संगीत की यही विशेषता है कि उसके सारे स्वरों में परस्पर षट्-श्रुतिय, सप्त-श्रुति, नव-श्रुति और त्रयोदश-श्रुति के अन्तर से संवाद होता हैं" (पृष्ठ७८) संगीत की विशेषता का यहाँ सवाल ही नहीं किन्तु अपने प्राचीन ग्रंथकारों ने क्या लिख रखा है, उसी का ही सवाल है।

भैरव में मध्यम अंश कौन से प्राचीनों ने कहा?

षट्-सप्त श्रुतिक की गप्पें हाँकते पंडितजी उसमें और एक गोली मार देते हैं:- "प्राचीनों ने इसी दृष्टि बिन्दु को ध्यान में रखकर भैरव में मध्यम को अंश माना है" (पृ.७८)। पंडितजी से मिले हुए यह प्राचीन कौन? **भरत** नाट्यशास्त्र में 'शुद्ध साधारित' आदि सात शुद्ध ग्राम रागों का नामोल्लेख आया है, जो मैंने 'संगीत कला विहार' मासिक में मेरे एक लेख में वर्षों पहले बताया है। भरत मुनि ने और किसी अन्य रागों के नाम या वर्णन नहीं दिया है। उसके बाद के ग्रंथकार **मतङ्ग** के 'बृहद्देशी' में भैरव का वर्णन नहीं पाया जाता। संगीत रत्नाकर में **शार्ङ्गदेव** ने प्राचीन और अपने समय के प्रचलित देशी रागों में (१) शुद्ध भैरव (२) भैरव इस प्रकार दो राग दिये हैं, दोनों का वर्णन देखने से, दोनों में से किसी में भी **मध्यम अंश** नहीं कहा है:-

(१) **भैरव** (प्राचीन):-इसमें रे, प, वर्ज्य हैं।

"..........**भैरवस्तत्समुद्भवः**। ८१
धांशो मान्तो रिपत्यक्तः प्रार्थनायां समस्वरः ॥"

(२) **भैरव** (देशी)

"धैवतांशग्रहन्याससंयुतः स्यात्समस्वरः।
तारमन्द्रोऽयमाषड्जगान्धारं शुद्ध भैरवः
॥१६३॥" (सं. र. २।२)

इनमें प्राचीनोक्त भैरव राग तो उपरोक्त में से पहला ही है, और प्राचीन देशी दोनों भैरव प्रकारों में अंश तो धैवत ही है। अब रत्नाकर के बाद 'प्राचीन' ग्रंथकार रहा भी कौन सा? रत्नाकर-समय के पश्चात् मध्यकाल प्रारंभ होता है, उसमें के प्रथम ग्रंथकार

रामामात्य ने भैरव तो लिखा ही नहीं, **सोमनाथ** ने भैरव "धांशग्रहसंन्यासः संपूर्णो भैरवः प्रातः।" इस प्रकार धैवत अंश वाला दिया है (राग-विबोध ४।११)। और उसी ज़माने के **पुंडरीक विठ्ठल** ने "धांशग्रहन्यास-युतश्च पूर्णः प्रातः प्रयुज्येत स भैरवाख्यः।" इस तरह धैवत अंश वाला ही भैरव दिया हुवा होने के कारण वह भी पंडितजी की मदद कर नहीं सकता। प्राचीनों का भैरव यही प्रचलित भैरव हो सकता है क्या? प्रचलित हिन्दुस्तानी भैरव में मध्यम अंश यानि वादी माना जाता है क्या? इतना होते हुवे भी मध्यमांश-वाला प्राचीनों का भैरव पंडितजी को कहीं से प्राप्त हुवा भी हो तो उस ग्रंथ का नामनिर्देशन पंडितजी ज़ाहीर करने की कृपा करेंगे तो अच्छा होगा। (संगीत पारिजात ने शुद्ध भैरव 'धादिम' दिया है (श्लोक ३७८) और वसंत भैरव में 'मध्यमांश' विकल्प से दिया है। यह दोनों राग अपने भैरव ठाठ के ही हैं। भावभट्टने 'अनूपसंगीतविलास' में अनेक मतों की अल्प चर्चा करके 'धैवतांशग्रहन्यास' वाले भैरव का स्वीकार किया है। यह सभी ग्रंथ आधुनिक हैं।)

वेदव्यासजी ने सुना हुआ गांधार!

तानपुरे के खर्ज में से सुनाई देता हुवा सप्तश्रुति गांधार यानि स्वयंभू गांधार, इसके लिये पंडितजी ने वेदव्यास का हवाला दिया है, जिसका आधार महाभारत में आया हुआ एक श्लोक का उल्लेख किया है:—"वीणेव मधुरालापा गान्धारं साधु मूर्च्छति।" यहाँ 'मूर्च्छति' शब्द का अर्थ गंधार की मूर्छना से होने वाला राग, इस प्रकार करना चाहिए, जिससे गांधार नामक राग वेदव्यासजी को यहाँ अभिप्रेत था कि स्वर आलाप भी किसी राग का ही होता है, न कि किसी एक स्वर का इस विषय पर मैंने 'भरतोक्त राग' नामक शीर्षक लेख द्वारा 'संगीत कला विहार' में पहले ही अपने विचार बताये हैं। **माघ, भारवी** जैसे बड़े विद्वान कवि भी संगीत में से कई एक कल्पनाएँ विपर्यस्त करके काव्य में मूर्खता से किस तरह भर देते हैं, इसका एक उदाहरण **हेमचन्द्राचार्य** ने अपने 'काव्यानुशासन' में दिया हुवा है (का. शा. ३।४०८) सारांश, काव्यों में के दृष्टान्त शास्त्राधार नहीं हो सकते। स्वयंभू गंधार का या **तानपुरे में से सुनाई देता हुवा गंधार का यद्किंचित् उल्लेख किसी भी संस्कृत—प्राकृत ग्रंथों में नहीं आया है,** न षड्जगंधार—संवाद की तनिक भी खबर किसी प्राचीन ग्रंथकार ने लिखी है। तब स्वयंभू गंधार ने भरत—रत्नाकर आदि बड़े बड़े संगीत शास्त्रकारों को छोड़कर बेचारे वेदव्यासजी को ही पकड़ा, यह कैसा चमत्कार!

भारतीय संगीतशास्त्र और गणितशास्त्र

पं. ओंकारनाथजी लिखते हैं:—"भरत—कोहलादि आचार्यों के पूर्व जब ये श्रुतियाँ सिद्ध की गई होंगी, तब उस काल में नाद की कम्पन संख्या को नापने की प्रक्रिया का प्रचार हो या न हो, उनका गणित—मूल्य देखकर उन्हें सिद्ध करने के यत्न की शक्यता या आवश्यकता प्रतीत हुई हो या न हुई हो, किन्तु यह नितान्त सत्य है कि इन सब श्रुतियों का संवाद—सम्बन्ध कानों से सुन कर ही, नाप कर निर्णित किया गया होगा" (पृष्ठ ६२)। फिर आगे चलकर कहते हैं कि "भारत का प्राचीन गणितशास्त्र उच्चकोटि का था।" (जो किसी शंकराचार्य के एक व्याख्यान सुनने से पंडितजी को मालूम हुआ!) "विश्व को गणित का ज्ञान देनेवाले प्राचीन ग्रंथकार गणिती नहीं थे" ऐसा कहना "सत्य का अनादर होगा।" फिर प्राचीन ग्रंथकारों ने स्वर श्रुति का गणितागत नाप क्यों नहीं दिया? इस सवाल के जवाब में पंडितजी एक और हनुमान—उड्डाण

मारकर लिखते हैं:— अरे बाबा! समझते नहीं? "वस्तुतः प्राचीन ग्रंथकारों ने श्रुति स्वरों में गणित का सम्बन्ध जोड़ना अनावश्यक समझा होगा। श्रुति स्वरों के अन्तर नापने के लिये अहोबल के सदृश जिन्होंने गणित का उपयोग किया है, उन सब ने भी अनुभव पाया है कि गणित से स्वर श्रुतियाँ पूर्णरूप से सुलझती नहीं है। गणित से स्थापित स्वर या श्रुतिको जब कान 'जज' बन कर जाँचता है, तब उनका यथार्थ रूप प्रत्यक्ष होता है। इसीलिये सूक्ष्म नाद को जाँचकर उसकी नपी तुली अवस्था में उसे ग्रहण करने वाला कान ही इन ग्रंथकारों ने आधारभूत माना है। कान ही उनका मुन्सफ रहा" .... (पृष्ठ १२४—५)। पंडितजी के इस प्रतिपादन में अज्ञान और असत्य दोनों अनेकशः रहे हुवे हैं।

पाश्चात्य स्वरशास्त्र में दिये हुवे स्वर-संवाद-विवाद हार्मोनिक्स बीट्स् वगैरह स्वर-संभार संशोधकों ने पहले से आखिर तक तो कान से ही सुने, फिर संवाद-विवाद की परीक्षा करनेवाले कई यंत्र भी बनाये, उनसे जाँच की, स्वर-कम्पन को ग्राह्य हो सकने के लिये कम्पन-संख्या के $\frac{2}{1}$, $\frac{3}{2}$ आदि गणित-प्रमाण गणित से निश्चित किये। सांगीतिक स्वर किसी तरह पैदा होता है और ऊँचा नीचा कहलाता है। उसका रहस्य पाश्चात्य शोधकोंने खोज लिया। उसकी प्रत्येक अवस्था नापनेवाले सूक्ष्मातिसूक्ष्म यंत्र बनाये और स्वरोत्पत्ति-स्वरग्रहण में श्रवणेंद्रिय कैसा और क्या कार्य करता है, उसका भी पता चलाया, तब तो हमारे पंडितजी जैसे गवैये तानपुरा कोने में रख कर $\frac{81}{80}$, कॉमा और लिम्मा को समझे न समझे भी कागज़ पर उतारने लगे! पाश्चात्य शोधकों ने यह महान् कार्य भी उनके सराईत तीक्ष्ण कान की साक्षी से ही तो किया; इतना ही नहीं बल्कि कान को भी पता न चल सके ऐसे अति सूक्ष्म स्वरों को और बड़े बड़े स्वर-परीक्षक, गायक वादकों के कान को घपले में डाल दे, ऐसे अटपटे और विवाद्य स्वरान्तरों को कान से क्या पर आँखों से भी आप देख सकें, इस तरह साक्षात्कारी यंत्रों से प्रत्यक्ष भी किया! किसी बड़े की लगबग से ऊँचे घाट पर बैठ कर, पेट भर कर, तीर्थ प्रसाद खा कर, तुंदिलतनु हो करके, यहाँ-वहाँ के चार श्लोक ऐरों-गैरों को सुनवाकर पंडित और आचार्य कहला गये लोग अपने बड़े नाम से और बड़े स्थान से भारतीय संस्कृति, भारतीय गणितशास्त्र, भारतीय स्वरशास्त्र आदि मोहक नारे लगा कर लोगों को बना कर अपना ठिकाना मज़बूत बनाने की कोशिश करते हैं! पंडितजी का भारतीय गणितशास्त्र की बढ़ाई का नारा भी उसी प्रकार का माना जायगा, ऐसा डर लगता है! खैर! पाश्चात्य शास्त्रकारों ने दुनियाभर के स्वर और श्रुतियाँ पहले कान से और यंत्रों से बराबर जाँच कर और नाप कर बाद में उनके हिसाब का गणित भी निकाला। आपने आधुनिक ध्वनि-विज्ञान पढ़ा नहीं, क्लेमेंट्स, फिरोज-फ्रामजी, मुळे आदि के पुस्तकों में से यथाकथित श्रुति-स्वरान्तरों के तैयार यानि सेकण्ड-हॅण्ड कम्पनाङ्क तोड़ मोड़ कर उतार लिये, इसलिये आपका ख्याल हुआ कि आधुनिक स्वरशास्त्र में 'गणित से ही स्वर की स्थापना' करने में आती है। ध्वनि-विज्ञान के अनेक शाखाओं में से आप सिर्फ गुणोत्तर और संख्यांक दूसरों से मांग लाये, इसलिये आपकी समझ हुई कि आधुनिक स्वरशास्त्र में सब कुछ इतना ही है और जो कुछ है उससे तो गणित से स्वर स्थापना की जाती है! अब आप कहते हैं कि केवल कान से स्वर-श्रुतियाँ पूर्णरूप से समझी जाती है और समझाई जाती हैं, गणित से नहीं; गणित की खिटपिट फ़ुज़ूल है, तो फिर श्रुतियाँ समझाने के लिये आपने केवल गणित का ही सहारा ले कर स्वरश्रुति पर ऐसी पुस्तक क्यों लिखी?

(....क्रमशः)

समाचार

(हमारे संवाद-दाताओं द्वारा प्राप्त)

बेलगाँव

अखिल भारतीय गांधर्व महाविद्यालय मण्डल द्वारा आयोजित तृतीय अखिल भारतीय संगीत-शिक्षक परिषद् एवं संगीत महोत्सव

दिनांक २१ डिसम्बर से २४ डिसम्बर १९५७ तक चार दिन उपरोक्त परिषद् एवं संगीत महोत्सव बेलगाँव में सम्पन्न हुआ। इस परिषद् की घोषणा छः महिने पूर्व से ही हम सुन रहे थे। परिषद् की घोषणा सुनकर सभी संगीत-शिक्षकों का उत्साह बढ़ता जा रहा था तथा आशा के साथ उसकी प्रतीक्षा किये बैठे थे कि इस समारोह में उन्हें आदर एवं अनुरोध के साथ निमंत्रण आएगा परन्तु उनमें से कुछ लोगों को इस बाबत (निमंत्रण की बाबत) निराशा ही हुई। अर्थात् उन्हें किसी प्रकार का निमंत्रण तो प्राप्त हुवा ही नहीं और उन्हें स्वयं वहाँ जा कर रु. पाँच दे कर अपना प्रतिनिधि-पत्र प्राप्त करना पड़ा। इतना होते हुवे भी हर्ष की बात यह थी कि वहाँ पहुँचने पर स्वागत-समिति के कार्यकर्ताओं ने बड़ी उमंग और उत्साह के साथ सब सदस्यों का हार्दिक स्वागत किया एवं उनको संगीत-महोत्सव के मंडप की ओर ले गये।

दि. २१ डिसम्बर को शाम के ६ बजे परिषद् के उद्‌घाटन के पूर्व उपस्थित सब प्रतिनिधियों तथा कलाकारों ने स्वर्गीय पलुस्करजी की धर्मपत्नी श्रीमती रमाबाई के निधन पर शोक प्रकट करने हेतु एक प्रस्ताव पास किया तथा दो मिनट मौन रह कर उस पुण्यात्मा के प्रति श्रद्धांजली अर्पण की।

इसके बाद स्थानीय संगीत विद्यालय के कलाकारों द्वारा प्रस्तुत प्रार्थनागीत से कार्यवाही प्रारम्भ हुई। उसके पश्चात् स्वागताध्यक्ष सावंतवाडी के राजा बहादूर शिवराम राजे भोसलेजी ने अपना प्रास्ताविक भाषण दिया, जिसमें उन्होंने गांधर्व महाविद्यालय मण्डल के विद्वानों का आभार माना तथा संगीत कला का महत्त्व बताते हुवे कहा कि यही एक ऐसी कला है जिससे न केवल मानव प्रभावित होते हैं किन्तु पशु-पक्षी तथा प्रकृति का कण-कण इस कला से वंचित नहीं है। तत्पश्चात् मण्डल के अध्यक्ष प्रो. बी. आर. देवधरजी ने अपने भाषण में अपने गुरुवर्य स्व. विष्णु दिगम्बरजी के संगीत-प्रचार सम्बधी महत्त्वपूर्ण कार्यों का उल्लेख किया और संगीत की उन्नति का सारा श्रेय एक प्रकार से उन्हीको है यह बताया। श्री. देवधरजी ने इस परिषद् के लिये दिल्ली के संगीत नाटक अकादमी द्वारा प्राप्त रु. २,५००) की द्रव्य सहायता की अपने भाषण में घोषणा की एवं अकादमी को मण्डल की ओर से हार्दिक धन्यवाद दिये।

उसके बाद अध्यक्षपद का चुनाव हुवा। इस पद के लिये दिल्ली के संगीत नाटक अकादमी की सेक्रेटरी श्रीमती निर्मला जोशी का नाम सुझाया जिसका अनुमोदन पं. लालमणि मिश्र, बेलगाँव के कलेक्टर श्री. आर. रामचन्द्रन, मंडल के प्रधान मंत्री श्री. शंकरराव बोडसजी ने किया। इसके उपरान्त श्रीमती निर्मला जोशी द्वारा परिषद् का उद्‌घाटन हुआ।

इसके पश्चात् परिषद् सफल होने की शुभकामना

सम्बन्धी जो सन्देश आये थे वे पढ़कर सुनाये गये। सन्देश भेजनेवालों के नाम इस प्रकार हैं:– १–हिज हायनेस राजा साहेब, मैसूर, २–मद्रास के राज्यपाल माननीय श्री. पी. व्ही. राजमन्नार, ३–बम्बई राज्य के मुख्य मंत्री माननीय श्री. यशवंतराव चव्हाण, ४–सौराष्ट्र के भूतपूर्व मुख्यमंत्री माननीय श्री मोहनलाल सुखादिया, ५–पंजाब के मुख्य मंत्री श्री. एस्. प्रतापसिंह, ६–श्रीमती कमलादेवी चट्टोपाध्याय, ७–श्रीमती इंदिरा गांधी, ८–पद्मश्री पं. ओंकारनाथ ठाकुर, ९–उपकुलपति श्री. ए. सी. जोशी १०–श्रीमती हंसा मेहता, इत्यादि।

उपर्युक्त व्यक्तियों के शुभ संदेशों में से संगीतज्ञों द्वारा भेजा हुआ संदेश केवल एक ही (पं. ओंकारनाथजी का) था। अन्य संगीतज्ञों ने या तो संदेश भेजे ही नहीं या उनके भेजे हुवे संदेशों को पढ़ा नहीं गया होगा। शायद संगीत शिक्षक परिषद में भी बड़े बड़े राजा-महाराजाओं एवं प्रतिष्ठित व्यक्तियों के संदेश ही गां. महाविद्यालय मंडल की दृष्टीसे महत्त्व पूर्ण है ?

संदेश-वाचन के बाद अध्यक्ष महोदय का भाषण हुवा जिसमें श्रीमती निर्मला जोशी ने स्वागताध्यक्ष तथा गांधर्व महाविद्यालय मंडल का आभार मानते हुवे कहा कि "आपने मुझे अध्यक्षस्थान दे कर मेरे ऊपर बड़ी ज़िम्मेदारी रखी है और संगीत सम्बन्धी विचार-विनिमय करने का जो मुझे अवसर दिया है उसके लिये मैं आप लोगों की अत्यंत आभारी हूँ।" आपने अपने भाषण में कहा कि स्वतंत्रता प्राप्ति के पूर्व संगीत कला एक दृष्टि से राजा-महाराजाओं को क्रीत (खरीदी हुई) दासी थी जिसका कार्य केवल अपने आश्रयदाता का मनोरंजन करना यही था। किन्तु आज वह कला दासी न रहकर एवं स्वतंत्र हो कर आम जनता के सामने आई है। साधारण मानव भी अपनी इच्छानुसार इस कला का उपयोग कर सकता है। अर्थात् संगीत कला के बन्धन टूट चुके हैं और उसका हर तरह से प्रसार तथा प्रचार हुआ है, यह हमारे लिये बड़ी खुशी की बात है। आगे चल कर आपने गांधर्व महाविद्यालय मण्डल को धन्यवाद दिया, जिसके परिश्रम से इस कला का इतना प्रसार हुआ है। आपने ध्रुपद गायकी एवं लोक संगीत पर भी ज़ोर देने का सुझाव किया और कहा कि हम सबों को शास्त्रीय संगीत की अधिक से अधिक उन्नति करने का प्रयत्न करना चाहिए। अन्त में संगीत नाटक अकादमी के कार्यो का वर्णन करते हुवे अपना भाषण समाप्त किया।

बाद में परिषद में आये हुवे वयोवृद्ध तथा प्रख्यात कलाकारों को मण्डल की ओर से उनके सन्मानार्थ शाल तथा पुष्पहार भेंट किये। इन कलाकारों के नाम इस प्रकार हैं:—१–उस्ताद बड़े गुलाम अली २–श्री. मल्लिकार्जुन मन्सूर ३–मास्टर कृष्णराव फुलंब्रीकर ४–श्री. जगन्नाथबुवा पुरोहित ५ श्रीमती हिराबाई बडोदेकर, ६–श्री. नारायणराव व्यास ७–श्रीमती गंगूबाई हनगल ८–श्रीमती लक्ष्मीबाई जाधव ९–श्री. व्ही. ए. कागलकर १०–श्री. शिवरामबुवा वझे ११–श्री. बाबुरावजी गोखले १२–श्री. वामनराव पाध्ये १३–श्री. ब्रह्मानन्दजी व्यास १४–श्री. बाळासाहेब रुकडीकर १५–खाँ साहेब महबूब खाँ १६–खाँ साहेब शमसुद्दीन खाँ १७–श्री. बाबूराव कुमठेकर १८–श्री. दत्ताराम पर्वतकर १९–श्री. विठ्ठलराव कोरगाँवकर २०–नृत्याचार्य पं. नारायण प्रसादजी २१–श्री. ल. रा. पटवर्धन २२–श्री. ग. ह. रानडे २३–श्री. बाबूभाई बँकर २४–श्रीमन्त सरदार आबासाहेब मुझुमदार आदि।

इस कार्यक्रम के बाद स्वागत समिति के कार्यकर्ता डॉक्टर एन्. आर. कुलकर्णी ने आभार प्रदर्शन किया तथा राष्ट्रगीत के साथ यह उद्‌घाटन समारम्भ समाप्त हुवा।

इस परिषद् में संगीत शिक्षकों के अधिवेशन हुए जिनमें कई एक विद्वानों ने लेख पढ़े। जिन लोगों ने इन अधिवेशनों में लेख पढ़े उनके नाम इस प्रकार हैं:— (१) श्री. शरच्चन्द्र परांजपे द्वारा 'संगीतशिक्षकों की परम्परा तथा उसके मूलभूत सिद्धान्त' इस विषय पर, (२) श्री. बाबूभाई बँकर द्वारा 'वाद्यवृन्द का विकास' पर (३) श्री. आबासाहेब मुझुमदार द्वारा 'हिज़ाज़ राग' पर, (४) श्री. कशालकरजी का 'संगीत में संशोधन की आवश्यकता,' (५) श्री. मारुलकरजी का 'भक्ति गीतों के साथ जनता का सम्बन्ध' पर। इन लेखों पर किसी प्रकार की चर्चा तक भी न हुई यह एक खेदकी बात है।

इन लेखों के अतिरिक्त कुछ प्रस्ताव भी पास किये गये जो इस प्रकार हैं:—(१) गत तीन वर्षो में जिन संगीतकारों का स्वर्गवास हुवा उनके प्रति श्रद्धांजलि अर्पण की गई। (२) सब सरकारी तथा गैर सरकारी संस्थाओं से संगीत शिक्षकों को 'पार्ट-टाईम' के बजाय 'फुल-टाईम' शिक्षक करके नियुक्ति करने का अनुरोध किया गया। (३) संगीत शिक्षण के लिये वाद्यों पर लगाया जाने वाला सेल्स् टॅक्स माफ किया जाय। (४) सरकार से संगीत के वाद्य निर्माण के लिये अच्छे कारखाने खोलने का आग्रह किया गया। (५) किसी शिक्षण संस्था में संगीत शिक्षक की नियुक्ति करते समय संगीत-उपाधि के अतिरिक्त अन्य किसी उपाधि पर ज़ोर न दिया जाय। (६) संगीत शिक्षकों का दर्जा तथा ज्ञान बढ़ाने के लिये सरकार की ओर से आर्थिक सहायता की मांग की जाय।

इस परिषद् के अन्तर्गत जो संगीत की बैठक हुई उनमें कई नवोदित तथा निम्नलिखित कुछ प्रसिद्ध कलाकारों ने भाग लिया:— सर्वश्री उस्ताद बड़े गुलाम अली, नारायण व्यास, मल्लिकार्जुन मन्सूर, मास्टर कृष्णराव, भीमसेन जोशी, कुमार गंधर्व, वामनराव सडोलीकर, राम मराठे, लालमणी मिश्र (विचित्र-वीणा), रामराव परसतवार (जलतरंग), ए. कानन, श्रीमती हिराबाई बडोदेकर, गंगूबाई हनगल, मालबिका रॉय, लक्ष्मी शंकर, कौसल्या मंजेश्वर, इत्यादि।

इस प्रकार यह परिषद् सफलतापूर्वक समाप्त हुई।

उज्जैन—

संगीत गोष्ठी एवं संगीत कला मण्डल की स्थापना

स्थानीय मोरसली के मन्दिर में तथा मालव कला मंदिर में प्रसिद्ध सितारवादक श्री. धनंजय पुजारी के उज्जैन आने पर उनके सन्मानार्थ संगीत गोष्ठियों का आयोजन किया गया। श्री. प्यारेलाल श्रीमाल ने श्री. पुजारी का उपस्थित समाज को परिचय कराया। उसके बाद श्री. पुजारीजी का सितारवादन हुवा जिनके साथ तबले पर संगत उज्जैन के प्रसिद्ध तबला-वादक मा. रामनारायणजी ने की। कुछ समय पश्चात् ब्यावर निवासी श्री. सम्पतलालजी कत्थकने भी आप के साथ तबले पर संगत की। इस आयोजन में उस्ताद भस्सू खाँ, मा. शालिग्रामजी, आचार्य खांडेपारकरजी आदि नगर के गणमान्य कलाकार एवं प्रतिष्ठित नागरिक सम्मिलित हुए।

दूसरे दिन श्री. पुजारीजी की अध्यक्षता में कलाकारों की एक सभा बुलाकर अध्ययनार्थ "संगीत कला मण्डल" की स्थापना की गई।

संगीत–प्रतियोगिता

मा. शा. माधवनगर, उज्जैन, की ओर से अन्तर्शालेय सरल संगीत प्रतियोगिता का आयोजन किया गया जिसकी अध्यक्षता नगर के सुप्रसिद्ध कलाकार पं. शालिग्रामजी ने की। सर्वश्री प्यारेलाल श्रीमाल तथा श्यामसुन्दरजी शर्मा निर्णायक थे। श्रींकान्त एकबोटे इस प्रतियोगिता में प्रथम रहे। आयोजन कर्ता ओं में श्री. दिनेशचन्द्र शास्त्री का नाम उल्लेखनीय है।

सिहोर (भूपाल)

गणतंत्र दिवस

राजकीय महारानी लक्ष्मीबाई कन्या उच्च विद्यालय, सिहोर में गणतंत्र दिवस के उपलक्ष्य में दि. २६ एवं २७ जनवरी को एक सांस्कृतिक कार्यक्रम आयोजित किया गया। इसमें झंडा–वन्दन, आरती–नृत्य, कत्थक नृत्य, लोक नृत्य, टॅब्लो, कॉमिक, मुशाहरा, शास्त्रीय संगीत, भजन, आदि विविध प्रकार के कार्यक्रम एवं नाटक हुवे।

इस कार्यक्रम में कलेक्टर महोदय की पत्नि एवं उच्च अधिकारियों की पत्नियाँ उपस्थित थीं। कार्यक्रम की शुरुवात 'ओपनिंग सॉंग' से हुई। शास्त्रीय संगीत में कु. सरोज, कु. विद्या, कु. उर्मिला कुलश्रेष्ठ, कु. व्हिक्टोरिया जाफरी तथा संस्था के विद्यार्थियों का गाना एवं कु. कांचन तथा श्री. टिकले की छः वर्षीय बालिका का नृत्य अत्यंत प्रशंसनीय रहा। शास्त्रीय संगीत एवं नृत्य के कार्यक्रम विद्यालय के संगीत अध्यापक श्री. नारायण षणकर एवं कु. रायरीकर के निर्देशन में तैय्यार किये गये थे। नाटक एवं कॉमिक श्रीमती शर्मा. श्री. वेलणकर इत्यादि के निर्देशन में तैयार किये गये थे।

कार्यक्रम संध्या के छः बजे से रात के दो बजे तक दोनों दिन चलते रहे.

भूपाल

गणतंत्र दिवस

दि. २७ जनवरी को आदिवासी संघ की ओर से सदर मंझिल में एक सांस्कृतिक कार्यक्रम सम्पन्न हुवा। इस कार्यक्रम में मध्य प्रदेश के राज्यपाल माननीय श्री हरि विनायक पाटसकरजी एवं अन्य मंत्री गण, उच्च अधिकारी वर्ग उपस्थित थे।

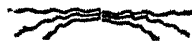
आदिवासियों ने अनेक प्रकार के लोकनृत्य, लोकगीत और विविध मनोरंजक कार्यक्रम से उपस्थित लोगों को प्रभावित किया।

सांस्कृतिक कार्यक्रम

दि. २६ जनवरी को शिशु विद्यालय में सांस्कृतिक कार्यक्रम एवं नाटक गणतंत्र दिवस के उपलक्ष्य में हुआ। इस कार्यक्रम में शास्त्रीय एवं लोकसंगीत, लोकनृत्य, वाद्यवादन एवं नाटक का आयोजन किया गया था।

कार्यक्रम प्रशंसनीय रहा।

दि. २६ जनवरी को तात्या टोपे नगर के विद्यालय में गणतंत्र दिवस बड़ी धूमधाम से मनाया गया। कार्यक्रम का प्रारंभ वंदना से हुआ। तदनन्तर नृत्य, लोकगीत, इत्यादि कार्यक्रम हुए।

कार्यक्रम अत्यन्त सफल रहे।

राग पूरिया–एकताल (विलंबित)

रचयिता : श्री. अमरेशचन्द्र चद , लखनऊ.

कैसे धीर धरूँ री अब माई, दरस बिन दूखन लागे नैन ।
जब तें तुम बिछुरे मोरे पीतम, कबहूँ न पायो चैन ॥

स्थायी.

गमंगरी	(सा)–निध	नि	–	मं	ग	ग	–मं	ध	नि	री	सा
कैऽसेऽ	धीऽरध	रूँ	ऽ	री	ऽ	अ	ऽब	मा	ऽ	ऽ	ई
४		×		०		२		०		३	

,सा नि ी	ग	ग,रीगमंध	नि	–मं	धग	ग	–,मंमं	गनि	री	सा
ऽद रस	बि	न,दूऽऽऽ	ऽ	ऽख	ऽन	ला	ऽ,गेऽ	नैऽ	ऽ	न
४	×		०		२		०		३	

गमंधगमं–गरी	(सा)–निध	नि	–	
कैऽऽऽऽऽसेऽ	धीऽरध	रूँ	ऽ	इत्यादि
४		×		

अंतरा

निधमंग	मं,धमंध	सां	सां	,निध	नि	–	निरीं	गं	रीं	सां	सां
जऽबऽ	तें,ऽऽऽ	तु	म	,बिछु	रे	ऽ	मोरे	पी	ऽ	त	म
४		×		०		२		०		३	
निधमंध	सांसांनिध	मि	–	मंग	मंरी	ग	,गमं	निनि	मंध	मंग	रीसा
कऽबऽ	हूँऽऽऽ	ऽ	ऽ	नऽ	पाऽ	ऽ	,योऽ	चैऽ	ऽऽ	ऽऽ	ऽन
४		×		०		२		०		३	

राग पूरिया – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. पी. जी. सरकार, लखनऊ.

लचक चलत गोरी पनिया भरन को, पनघट पे ठाडो कान्ह ।
सब सखियाँ मिल देगी गारी, सास ननंद की रही वारी,
अब न करो तुम लड़कैया ॥

स्थायी

(ग)मं	मं	ग	(ग)मं	ग	रि	सा	सा	(नि)सा	नि	ध	नि	रि	रि	सा	–
ल	च	क	च	ल	त	गो	री	प	नि	या	भ	र	न	को	ऽ
०				३				×				२			
नि	नि	सा	रि	ग	–	–	–	गमं	ध	ग	मं	ग	रि	सा	सा
प	न	घ	ट	पे	ऽ	ऽ	ऽ	ठाऽ	ऽ	ऽ	डो	ऽ	का	ऽ	न्ह
०				३				×				२			

अंतरा

(ध)मं	मं	ग	ग	(ध)मं	–	ध	ध	सां	–	सां	–	(नि)सां	रिं	सां	–
स	ब	स	खि	याँ	ऽ	मि	ल	दे	ऽ	गी	ऽ	गा	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			
(नि)सां	–	सां	सां	नि	रिं	सां	–	नि	ध	नि	–	(ध)मं	–	ग	–
सा	ऽ	स	न	नं	द	की	ऽ	र	ही	ऽ	ऽ	वा	ऽ	री	ऽ
०				३				×				२			
नि	ध	नि	रि	ग	–	मं	ग	(ध)मं	मंध	ग	म	ग	रि	सा	–
अ	ब	न	क	रो	ऽ	तु	म	ल	ड़ऽ	ऽ	कै	ऽ	या	ऽ	ऽ
०				३				×				२			

राग हंसकिंकिणी–एकताल (विलंबित)

रचयिता : श्री. माधव नारायण नातू, गाज़ियाबाद.

कबकी मैं ठाड़ी पिया के बाट मों अँखिया लगाये ।
सुरजन पिया तुम बेगी पधारो, उन बिन जियरा अकुलाय ॥

स्थायी

			म			सा					
सा	ग	,गमधप	,ग॒	सा	—	नि॒	सा	सा	निसा	ग	म
क	ब	,कीऽऽऽ	,मैं	ठा	ऽ	ऽ	ऽ	ड़ी	ऽऽ	पि	या
३		४		×		०		२		०	
		प							म	सा	
प	—	नि॒	ध	प	म	ग	म	धपमप	ग॒	री	—
के	ऽ	बा	ऽ	ट	मों	अँ	खि	याँऽऽऽ	ल	गा	ऽ
३		४		×		०		२		०	
			म								
सा	साग	गमधप	,ग॒								
ये	कब	कीऽऽऽ	,मैं								
३		४									

इत्यादि.

अंतरा

		सां	सां			सां					
म	प	नि	नि	सां	—	नि	सां	सां	निसां	रीं	सां
सु	र	ज	न	पि	ऽ	ऽ	ऽ	या	ऽऽ	तु	म
३		४		×		०		२		०	
						नि॒	सां				
नि	—	सांगं	रीं	सां	—	धनिसां—	ध	प	—	म	मप
बे	ऽ	गीऽ	प	धा	ऽ	ऽऽऽऽ	रो	ऽ	ऽ	उ	नऽ
३		४		×		०		२		०	
म						प				म	सा
ग	—	म	—	सां	नि॒	ध	प	म	प	ग॒	री
बि	ऽ	न	ऽ	जि	ऽ	य	रा	अ	कु	ला	ऽ
३		४		×		०		२		०	
			म								
सा	साग	,गमधप	,ग॒								
य	कब	,कीऽऽऽ	,मैं								
३		४									

इत्यादि स्थायी के अनुसार.

ताल रूपक—मात्रा ७, विभाग ३

लेखक : श्री. कोळबा पिंपळघरे, नागपूर.

रूपक ताल में सात मात्राएँ एवं तीन विभाग होते हैं; इस ताल में काल अर्थात् 'खाली' नहीं है। प्रायः दूसरे तालों में 'सम' का रूप 'ध'कारात्मक शब्दों द्वारा दर्शाया जाता है। इसके आतिरिक्त ताल के पूर्वाङ्ग के जितने अक्षर रहते हैं वे सब 'ध'कार के रूप में और उत्तराङ्ग के शब्द 'त'कार के रूप में रहते हैं। किन्तु रूपक ताल पहिले ही सूचना देता है कि 'मेरा रूप देखो और फिर आगे बढ़ो'। अर्थात् इस ताल का रूप 'त'कारात्मक शब्द में है। 'ति'पर इस ताल का 'सम' दर्शाया जाता है। कुछ लोग इस ताल में सम का उच्चार 'ति' शब्द पर ही करते हैं, परन्तु ताल देते समय ताली के बजाय खाली दिखाते हैं। मेरे बिचार में यह कृत्य ग़लत है। क्यों कि ताल में सम को वादी माना गया है और इसीलिए उस स्थान पर ताली ही देना सार्थ है।

रूपक ताल—ठेका

१	२	३	४	५	६	७
ति	ति	ना	धी	ना	धी	ना
×			२		३	

ठेका—दूसरा प्रकार—(विलंबितख़्याल के योग्य)

१	२	३	४	५	६	७
तिं	ऽता	तिरकिट	धीं	तिरकिट	धीं	धाधा
×			२		३	

पेशकार और उसके कुछ प्रकार

१—

धींऽऽक्ड,	धिंधा	धिना	धाऽऽक्ड	धाती	धाधा	धिंधा
×			२		३	
तिऽऽक्ड	तिंता	किना	धाऽऽक्ड	धाती	धाधा	धिंधा ॥
×			२		३	

२– धिना धिंऽऽक्ड धिंधा | धाऽऽक्ड धाती | धाधा धिंधा
× २ ३
किना तिऽऽक्ड, तिंता | धाऽऽक्ड धाती | धाधा धिंधा ||
× २ ३

३– धिना तिरकिट धिंधा | धाऽऽक्ड धाती | धाधा धिंधा
× २ ३
किना तिरकिट तिंता | धाऽऽक्ड धाती | धाधा धिंधा ||
× २ ३

४– धिऽऽक्ड धिंधा तिरकिट | धाऽऽक्ड धाऽऽक्ड | धाधा धिंधा
× २ ३
तिऽऽक्ड तिंता तिरकिट | धाऽऽक्ड धाऽऽक्ड | धाधा धिंधा ||
× २ ३

तोड़ा

धिंधा तिरकिट धा;धिं | धा,तिर किटधाऽ; | धिंधा तिरकिट ||
× २ ३

गत–१

धाऽतिर घिडनग दिनतक | धाऽतिर घिडनग | दिनतक धाऽ
× २ ३
ताऽतिर किडनग तिनतक | धाऽतिर घिडनग | दिनतक धाऽ ||
× २ ३

गत–२

घिडनग धाऽतिर घिडनग | दिनतक धाऽतिर | घिडनग दिनतक
× २ ३
किडनक ताऽतिर किडनक | दिनतक धाऽतिर | घिडनग दिनतक ||
× २ ३

९

गत– ३

धा,घिडनग विरधिरघिडनग तूऽनाऽकिडनग | घिरघिरघिडनग धाऽतिरघिडनग ।
× २
घिरघिरघिडनग तूऽनाऽकिडनग
३

ता,किडनग तिरतिरकिडनग तूऽनाऽकिडनक | घिरघिरघिडनग धाऽतिरघिडनग ।
× २
घिरघिरघिडनग तूऽनाऽकिडनग ॥
३

तोड़ा

घिरघिरघिडनग तूऽनाऽकिडनग धा;घिरघिर | घिडनगतूऽनाऽ किड़नग,धा;
× २
घिरघिरघिडनग तूऽनाऽकिडनग ॥
२

बेदम तिहाई का मुखड़ा

घिरघिर,कत् घिरघिर,कत् घिरघिर,कत् | तिक्क्डान् ऽ,तिक् | क्डान् तिक्क्डान्
× २ ३
घिरघिर,कत् तिक्क्डान् धाऽ;घिरघिर | कत्तिक् क्डान्धाऽ; | घिराधर,कत् तिक्क्डान् ॥
× २ ३

तिहाई का मुखड़ा

धिंऽतिरकिटतक तागेतिट कताऽधि | नाऽधाऽ तूऽनाऽ | कत्ताधीना धातीना,धा
× २ ३
तीना,धाती नाऽऽऽ; धातीना,धा | तीना,धाती नाऽऽऽ; | धातीना,धा तीना,धाती ॥
× २ ३

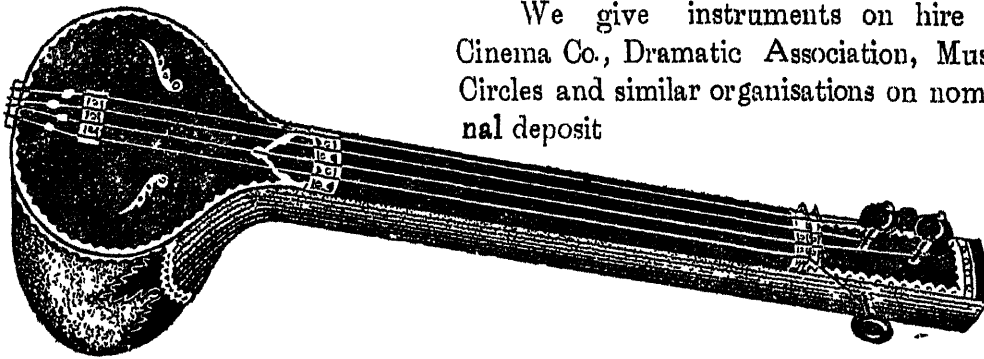
राग पूरियाधनाश्री – मसीदखानी गत – त्रिताल

रचयिता : श्री. एम्. महेन्दर हैदराबाद.

स्थायी

																मंप
																दिर
मंध	मंरी	ग	प	सां	सां	सां	निरीं	निध	पप	मंप	धप	धमं	गरी	सा,	मंप	
दाऽ	धिर	दा	रा	दा	दा	रा	दिर	दाऽ	दिर	दाऽ	राऽ	दाऽ	दाऽ	रा,	दिर	
३				×				२				०				

अंतरा

																गग
																दिर
म	पप	मंप	धप	सां	सां	सां	गंमं	गंरीं	सांसां	निरीं	निध	प	मंग	रीसा,	मंप	
दा	दिर	दाऽ	राऽ	दा	दा	रा	दिर	दाऽ	दिर	दाऽ	राऽ	दा	दाऽ	राऽ,	दिर	
३				×				२				०				

राग रामदासीमल्हार – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. भास्कर हरि गोडबोले, पूना.

राम नाम सुमर तू मन मेरे, छिन में कटत सब पाप घने रे ।
'सिरीरंग' कहत गुरुजन को सुमत, एक नाम भव सकल निवारे ॥

स्थायी

प	ग॒	ग॒	म	री	री	सा	सा	नि॒	सा	री	ग	म	प	म	ग
रा	ऽ	म	ना	ऽ	म	सु	म	र	तू	म	न	मे	ऽ	रे	ऽ
०				३				×				२			
म	रा	प	म	नि॒	प	सां	सां	ध नि॒	प	म	प	ग	म	री	सा
छि	न	में	क	ट	त	स	ब	पा	ऽ	प	घ	ने	ऽ	रे	ऽ
०				३				×				२			

अंतरा

प	ध	नि	सां	नि	सां	सां	सां	नि	सां	रीं	नि	सां	सां	ध नि॒	प
सि	रि	रीं	ऽ	ग	क	ह	त	गु	रु	ज	न	को	सु	म	त
०				३				×				२			
म	—	प	ग	म	म	प	नि॒	प	सां	ध नि॒	प	ग	म	री	सा
ए	ऽ	क	ना	ऽ	म	भ	व	स	क	ल	नि	वा	ऽ	रे	ऽ
०				३				×				२			

राग देसी – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. गजाननराव आयलवार, नागपूर.

असुवन की लरियाँ बिनत, मन मुरझाई कलियाँ
चुन चुन अनगिन, बिरहा बैंनन की तार गुंद हार ।
रूठ गये पीत, प्रेम, अनुराग, छाय रहे दिन रैन
बैराग, भाये नहीं रस 'मधुर' राग, अब कौन
जतन पाये सुख चैन ॥

स्थायी

(री)नि़॒	सा	री	प	(म)ग॒	री	ग॒	सा	री	(सा)नि़॒	सा	सा	री	म	ग॒	री
अ	सु	व	न	की	ऽ	ल	रि	याँ	ऽ	ऽ	बि	न	त	म	न
३				×				२				०			
ग॒	सा	री	नि़॒	सा	सा	(नि॒)ध॒	प़	म़	प़	सा	सा	(ग॒)री	ग॒	री	सा
मु	र	झा	ऽ	ई	क	लि	याँ	चु	न	चु	न	अ	न	गि	न
३				×				२				०			
री	म	री	(प)म	प	प	(नि॒)ध॒	प	प	सां	प	पध	(म)पप	(प)ग॒	री,	(री)नि़॒
बि	र	हा	बै	ऽ	न	न	की	ता	ऽ	र	गुंऽ	दुऽ	हा	र,	अ
३				×				२				०			
सा	(म)री	—	प												
सु	व	ऽ	न												
३															

इत्यादि

अंतरा

री	म	प	(नि॒)ध॒	प	ध	म	प	प	सां	सां	रीं	(रीं)नि॒	सां	—	सां
रू	ऽ	ठ	ग	ये	पी	ऽ	त	प्रे	ऽ	म	अ	नु	रा	ऽ	ग
३				×				२				०			
(रीं)नि॒	सां	रीं	(मं)पं	(मं)गं॒	रीं	गं॒	सां	रीं	नि॒	सां	(नि॒)सां	—	(नि॒)ध॒	—	प
छा	ऽ	य	र	हे	ऽ	दि	न	रै	ऽ	न	बै	ऽ	रा	ऽ	ग
३				×				२				०			

			म			गी		ग			प			त्रि	
ध	म	प	ग	—	री	नि	सा	री	ग	री	म	प	प	ध	प
भा	ऽ	ये	ना	ऽ	हिं	र	स	म	धु	र	रा	ऽ	ग	अ	व
३				×				२				०			
ध				रीं						ग				री	
म	प	सां	रीं	नि	सां	प	ध	म	प	री	ग	सा	री	नि	सा
कौ	ऽ	न	ज	त	न	पा	ऽ	ऽ	ये	ऽ	सु	ख	चै	ऽ	न
३				×				२				०			

राग केदार बहार – तराना – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री. कृष्णराव गिंडे, बम्बई.

स्थायी.

म
दिर

											त्रि	म			ग
म	प	—	प	सां	—	नि	ध	प	म	म	प	ग	—	म,	म
दिर	ता	ऽ	न्न	द्रे	ऽ	ऽ	त	न	तुं	द्रे	त	दा	ऽ	नि,	त
३				×				२				०			
												म	म		
प	म	मग	रीसा	री	—	सा	सा	म	—	पनि	मप	ग	ग	—,	म
दि	या	नाऽ	रेऽ	तों	ऽ	त	न	दीं	ऽ	ताऽ	रेऽ	दा	नि	ऽ,	दिर
३				×				२				०			

अंतरा

ध
त

							मं								
प	म	प	प	सां	—	—	गं	मं	रीं	सां	नि	ध	प	म,	प
न	ना	दिर	दिर	तों	ऽ	ऽ	त	द	रे	ता	रे	दा	ऽ	नि,	त
३				×				२				०			
म													म		
ग	म	री	सा	नि	सा	री	ग	म	प	निनि	पम	प	ग	—,	म
न	त	दा	नि	ओ	दे	त	न	दे	रे	ताऽ	रेऽ	दा	नि	ऽ,	दिर
३				×				२				०			

राग सावन – त्रिताल (मध्यलय)

संग्राहक : श्री. कृष्णराव गिंडे, बम्बई.

(टीप : यह एक प्राचीन तथा परम्परागत चीज़ कै. सीतारामजी मोदी से प्राप्त हुई है।)

सैंया मोरा रे मतवारे, वारी रे, वारी रे, वारी डारी।
एक हाथ मोरे भरी सुरैया, धीट लंगरवा तोरा।
जो जो रे मन मान तो तो पियु मतवार डारे॥

म
सैं

												ध			
म	प	—	ध	नि̱	—	ध	नि̱	—	—	ध	प	प	ध	(म)	—
या	मो	ऽ	रा	रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	म	त	वा	ऽ	रे	ऽ
३				×				२				०			
—	ग	री	ग	(सा)	—	—	—	—	सा	—	सा	रीग	म	ग	री
ऽ	वा	ऽ	री	रे	ऽ	ऽ	ऽ	ऽ	वा	ऽ	री	रेऽ	ऽ	ऽ	ऽ
३				×				२				०			
				म											
—	म	—	प	ग	म	प	ध	(नि̱)	—	धप	ध	(म)	—	—	,म
ऽ	वा	ऽ	र	वा	ऽ	ऽ	ऽ	र	ऽ	डाऽ	ऽ	री	ऽ	ऽ	,सैं
३				×				२				०			
	प														
ध	ध	—	ध												
या	मो	ऽ	रा			इत्यादि									
३															

अंतरा

म	—	म	प	—	प	नि	नि	नि	सां	—	सां	नि	सां	सां	—
ए	ऽ	क	हा	ऽ	थ	मो	रे	भ	री	ऽ	सु	रै	ऽ	या	ऽ
३				×				२				०			
सां								नि							
नि	—	नि	नि	सां	सां	सां	—	सां	(सां)	—	—	नि̱	ध	प	—
धी	ऽ	ट	लं	ग	र	वा	ऽ	तो	ऽ	ऽ	ऽ	रा	ऽ	ऽ	ऽ
३				×				२				०			

म प	—	रीं	—	रीं	गं	रीं	सां	रीं	—	नि	नि	सां	—	सां	—
जो	ऽ	जो	ऽ	रे	ऽ	म	न	मा	ऽ	ऽ	न	तो	ऽ	तो	ऽ
३				×				२				०			
म	म	प	प	म ग	म	प	ध	(नि)	—	धप	ध	(म)	—	—	,म
पि	यु	म	त	वा	ऽ	ऽ	ऽ	र	ऽ	डाऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	,सैं
३				×				२				०			

पाठांतर

म	म	म	—	ग	म	प	ध	(नि)	—	धप	ध	(म)	—	—	,म
पि	यु	ना	ऽ	म	त	वा	ऽ	र	ऽ	डाऽ	ऽ	रे	ऽ	ऽ	,सैं
३				×				२				०			

राग तिलककामोद–विक्रमताल (मध्यलय)

रचयिताः– श्री. श्रीकृष्ण नारायण रातंजनकर, खैरागढ.

कल ना परे एरी कासे कहूँ मोरी बिपत,
आली कहो कैसे होवे गो मिलना, बालम सों लग्यो नेहा ।
रैन दिन एक पल छिन नहीं चैन आवे, नहीं माने जिया,
सोवत जागत नैना नीर झरे, कौन जाय कहे यह संदेसो,
अहो कैसे होवेगो मिलना, बालम सों लग्यो नेहा ॥

स्थायी.

प़	नि़	सा	री	म	ग	रीसा	सा	म री	प म	ध प	सां
क	ल	ना	ऽ	प	रे	ऽऽ	ए	री	ऽ	ऽ	ऽ
×		२			०			३			
सां	पध	(म)	ग	री	री प	म	गरी	सा	ग री	ग	(सा)
का	ऽऽ	से	ऽ	ऽ	क	हूँ	ऽऽ	मो	ऽ	ऽ	री
×		२			०			३			

								ग	प		
रीग	सारी	म	प	—	प	ध	म	री	म	प	नि
बिऽ	पऽ	त	आ	ऽ	ली	ऽ	क	हो	ऽ	कै	से
		२			०			३			
		ध									
सां	प	प	ध	म	ग	री	—	म	ग	(सा)	नि़
हो	ऽ	वे	ऽ	ऽ	गो	ऽ	ऽ	मि	ल	ना	ऽ
×		२			०			३			
नि़			ग			म					
प़	नि़	सा	री	प	म	ग	रीसा	सा	रीग	(सा)	नि़
बा	ल	म	सों	ऽ	ल	ग्यो	ऽऽ	ने	ऽऽ	हा	ऽ
×		२			०			३			

अंतरा

प											
म	—	प	नि	नि	सां	—	सां	प	नि	सां	रीं
रै	ऽ	न	दि	न	ए	ऽ	क	प	ल	छि	न
×		२			०			३			
मं	गंरीं	सां	रीं	गं	सां	—	प	प	ध	(म)	गरी
न	हींऽ	चै	ऽ	न	आ	ऽ	ऽ	वे	ऽ	न	हींऽ
×		२			०			३			
								ग			
सा	री	ग	(सा)	नि़	प़	नि़	सा	री	ग	(सा)	सा
मा	ऽ	ने	जि	या	सो	व	त	जा	ऽ	ग	त
×		२			०			३			
					ध			म	प		
रीग	सारी	म	प	—	प	ध	म	री	म	प	नि
नैऽ	ऽऽ	ना	नी	ऽ	र	ऽ	झ	रे	ऽ	ऽ	ऽ
×		२			०			३			
			ध							री	
सां	प	प	प	ध	(म)	गरी	म	ग	—	सा	—
कौ	ऽ	न	जा	ऽ	य	ऽऽ	क	हे	ऽ	ऽ	ऽ
×		२			०			३			
ग					सां			गं			
री	री	म	प	—	नि	सां	सां	रीं	म	गं	सां
य	ह	सं	दे	ऽ	सो	ऽ	अ	हो	ऽ	कै	से
×		२			०			३			

रीं	गं	सां	प	ध	(म)	ग	री	म	ग	(सा)	नि
हो	ऽ	वे	ऽ	ऽ	गो	ऽ	ऽ	मि	ल	ना	ऽ
×		२			०			३			
नि			ग			म		ग			
प	नि	सा	री	प	म	ग	रीसा	री	ग	(सा)	नि
बा	ल	म	सों	ऽ	ल	ग्यो	ऽऽ	ने	ऽ	हा	ऽ
×		२			०			३			

राग गौरी – त्रिताल (मध्यलय)

रचयिता : श्री॰ श्रीकृष्ण नायण रातंजनकर, खैरागढ़.

दूर करो मुश्किलात मोरी दोऊ जग की आज मोरे पीर ।
आयो तोरे दरबार आज हूँ सुजन कर जोर जोर
ठौर ठौर, मदद करो अब बार बार मोरे पीर ॥

स्थायी

रीग
दूऽ

										प					
मग	(सा)	–	ध	नि	–	सा	सा	प	पमं	ध	मं	ग	री	सा,	री
ऽऽ	र	ऽ	क	रो	ऽ	मु	श्	कि	लाऽ	ऽ	त	मो	ऽ	री,	दो
३				×				२				०			
प								नि			मं				
मं	ध	नि	सां	रीं	सां	–	सां	रीं	नि	ध	पप	ग	री	सा,	रीग
ऊ	ज	ग	की	आ	ऽ	ऽ	ज	मो	ऽ	ऽ	रेऽ	पी	ऽ	र,	दूऽ
३				×				२				०			

अंतरा.

प				प											
धमं	गरी	सा,	री	मं	ध	नि	नि	सां	–	सां	सां	–	रीं	सां	–
आऽ	योऽ	ऽ,	तो	रे	ऽ	द	र	बा	ऽ	र	आ	ऽ	ज	हूँ	ऽ
०				३				×				२			
प				प				नि							
धमं	गरी	सा,	री	मं	ध	नि	नि	सां	–	सां	रीं	–	सां	–	रीं
आऽ	योऽ	ऽ,	तो	रे	ऽ	द	र	बा	ऽ	र	आ	ऽ	ज	ऽ	सु
०				३				×				२			

गं	रीं	सां	सां	रीं	नि	ध	प	—	प	ध	मं	ग	री	सा	सा
ज	नं	क	र	जो	ऽ	र	जो	ऽ	र	ठौ	ऽ	र	ठौ	ऽ	र
०				३				×				२			
ध़	नि़	सा	प	प	—	ध	प	मंध	नि	ध	नि	प	ग	ध	प
म	द	द	क	रो	ऽ	अ	ब	बाऽ	ऽ	र	बा	ऽ	र	मो	रे
०				३				×				२			
ग	री	सा,	रीग	मंग	(सा)	नि़	ध़	नि़							
पी	ऽ	र,	डूऽ	ऽऽ	र	ऽ	क	रो	इत्यादि स्थायी के अनुस्वार.						
०				३				×							